

سلیم اختر

# افسانہ

حقیقت سے علامت تک

اُردو رائٹرز گلڈ آف آئیڈ

اعلامیہ: A

اردو رائٹرز گلڈ ایک علمی و ادبی اور ثقافتی ادارہ ہے۔  
جس کا مقصد نہ تو تجارت ہے اور نہ سیاسی بل کہ قومی یک  
جہتی، اشتراک و عمل اور حسن و اخلاق کی روشنی پھیلانا ہے۔

سکریٹری

اردو رائٹرز گلڈ۔ الہ آباد

# افسانہ: حقیقت سے کتنا تک

ڈاکٹر سلیم اختر

اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد-۳

اشاعت: اول ۱۹۸۰ تعداد: ۱۰۰۰ قیمت: ۱۶ روپے  
کتابت: سلیم اللہ نیر اکبر آباد  
آرٹ: وقار اللہ صدیقی  
مطبع: تاج آفٹ پریس الہ آباد  
بائڈنگ: ایچ۔ یو۔ اینڈ سنز  
ناشر: اردو رائٹرس گلڈ۔ الہ آباد



دنیا کے سب سے پہلے افسانہ نگار

خدا کے نام

## ترتیب

پیش لفظ

- ۱۔ بارغ و بہار: تحقیق و تنقید: ۱۱
- ۲۔ اردو کا پہلا جنسی افسانہ: ۳۴
- ۳۔ افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ: ۵۰
- ۴۔ مختصر افسانہ: اعتراضات اور جوابات: ۷۵
- ۵۔ افسانہ: حقیقت سے علامت تک: ۹۵
- ۶۔ ناول، ناولٹ اور طویل مختصر افسانہ: ۱۱۲
- ۷۔ نفسیاتی افسانہ: ۱۲۴
- ۸۔ روبرج عصر اور افسانہ: ۱۳۰
- ۹۔ اردو افسانہ میں محبت: ۱۴۴
- ۱۰۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانے: ۱۸۱
- ۱۱۔ کیا آج سعادت حسن منٹو کی ضرورت ہے؟: ۲۱۱
- ۱۲۔ ”مختصر“ کا جزئیاتی مطالعہ: ۲۱۷



## پیش لفظ

"بارغ و بہار" سے لے کر راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ "محقق" تک۔ یہ اس مجموعہ کے پہلے اور آخری مضمون کے عنوانات ہی نہیں بلکہ داستان سے مختصر افسانہ کے سانچے میں سما جانے تک اردو نثر نے گزشتہ پونے دو سو سال میں جو جو کرداریں بدلیں ان کی کہانی بھی ہے۔ داستان، ناول، ناولٹ، طویل مختصر افسانہ، مختصر افسانہ اور مختصر مختصر افسانہ۔ بظاہر یہ کہانی کہتے کے فن کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں۔ لیکن ژرف نگاہی سے دیکھنے پر سب کے پس پردہ، ایک ہی جذبہ محرک نظر آتا ہے۔

— کہانی کیسے موثر ہو؟ یہ وہی جذبہ ہے جس نے الاؤ کے گرد رات گئے تک سامعین کے حلقے میں داستان گو کو جادو بیان بنائے رکھا۔ یہ جذبہ جنت کی مانند سب میں ہے فرق صرف اظہار کے لئے اپنائے گئے طریقوں کا ہے۔ رات دیر سے گھر کرنے پر بوی کا غصہ ٹھنڈا کرنے کے لئے کہانی گڑھی جائے یا پوتوں پوتیوں کو کہانی سنا کر ملایا جائے۔

بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ پہلے ایک تھا بادشاہ، کہہ کر شروع کرتے تھے۔ اب ایک ہے انسان، کہتے ہیں، کبھی شہزادے شہزادی کی کہانی دھپپ لگتی تھی۔ اب مرد عورت کی پہلے ہیر و شمشیر کیفیت خارجی دنیا کے طلسمات فتح کرتا تھا اب ہیر و اپنی ذات کے جبر کا ہمت بلا میں مقید ہے۔

کہانی کہنے والے کے پاس بات کہنے کا جادو ہے۔ یہی وہ اسم اعظم ہے جس کے ذریعہ وہ تکنیک کا جن سحر کرتا ہے۔ یہ اسم اعظم ہر ایک کے نہیں ملتا، نہ گھر دیر سے آنے والے شوہر کو، نہ بیٹن۔ یاد کرنے والے تالائق طالب علم کو، نہ نانی اماں کو اور نہ چھوٹی محبوبہ کو! اسی لئے تو کہانی سننے والوں کے مقابلہ میں کہانی کہنے والوں کی ہمیشہ

حلقہ رہی ہے، اچھی کہانی کہنے والے اور بھی کم ہیں جبکہ اچھی کہانی کو اچھی طریقے سے بیان کرنے والے تو انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ اس کا جواب دنیا تو مشکل ہے لیکن بات یہیں پر آکر ختم ہوتی ہے کہ کہانی کو موثر بنانا کہانی کار کا سب سے بڑا مسئلہ بھی ہے اور سب سے بڑا چیلنج بھی، اسی لئے اس مجموعہ میں انفرادی افسانہ نگاروں کے مطالعات کے مقابلہ میں تکنیک اور اس سے وابستہ مسائل و مباحث پر زیادہ مقالات لیں گے کہ افسانہ کی ترقی کا اس کے فن کی ترقی سے جلاگاہ مطالعہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔

موجودہ تنقیدی گرم بازاری میں افسانہ نگاروں اور افسانے کے فن پر باضابطہ تصانیف بہت کم ہیں۔ یہ کتاب اسی توقع سے پیش کی جا رہی ہے کہ شاید یہ مضامین مزید تنقیدی تحریروں کے لئے محرک ثابت ہو سکیں۔

"افسانہ: حقیقت سے علامت تک: کا یہ دوسرا ڈیٹن اب مری رحل احمد کے توسط سے اردو رائٹرز گلڈ۔ ال آباد کی جانب سے شائع کیا جا رہا ہے۔ جس کے لیے میں رحل صاحب کا ممنون ہوں۔

اس اشاعت کے موقع پر مجھے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے کچھ نہیں کہنا کہ سب کچھ پیش لفظ (۱) میں کہا جا چکا ہے۔ البتہ اظہار مسرت واجب ہے کہ اب یہ کتاب بھارتی قارئین کے وسیع حلقے تک رسائی حاصل کرے گی۔ بعض مقالات میں بھارتی افسانہ نگاروں کا تذکرہ کیا گیا ہے اور ایک مقالہ صرت راجندر سنگھ بیدی کے "محقق" کے لیے مخصوص ہے۔ مجھے تو قہ ہے کہ ان کا خصوصی دھپپی سے مطالعہ کیا جائے گا۔

پاکستان میں اس کتاب نے افسانے کے ضمن میں بعض بحثوں کو بھیڑا خلاب یہ دیکھنا ہے کہ بھارت میں اس سے کیا سلوک کیا جاتا ہے۔

لاہور: ۱۸ مارچ ۱۹۸۰

دکتر سلیم اختر



عوام کی زبان سے عدم واقفیت کی بنا پر مختلف ملازمین ہندوستان  
میں اپنے فرائض کی تکمیل میں کتنی دقت پیش آتی ہوگی۔ مقامی حکومت کو  
یہ قطعہ ہدایات جاری کر دیں جن کے بموجب تمام ملٹری اور میڈیکل  
جوئیر آفیسرز کے لئے ہندوستانی میں امتحان پاس کرنا لازمی قرار پایا۔  
اس ضمن میں خالیہ جنرل آرڈر درج ذیل ہے۔۔۔  
فورٹ ولیم: ۳۱ مئی ۱۸۴۴ء

جنرل آرڈر مجریہ ۹ مئی ۱۸۴۴ء کی رو سے ملٹری آفیسرز  
کے ہندوستانی میں امتحان کے لئے جو نصاب منظور کیا گیا تھا۔ وہی  
اب انواع کی اطلاع کے لئے دوبارہ شہر کیا جا رہا ہے۔  
امیدواروں کے نصاب میں "بارغ و بہار" اور "بے تال پھیری"  
کا ترجمہ اور کتاب خوانی سے اول الذکر فارسی اور سونہر الذکر دیوناگری  
رسم الخط میں ہے علاوہ ازیں صاف اور خوش خط فارسی دیوناگری  
رسم الخط میں سادہ اور میانہ انداز میں انگریزی سے ہندوستانی  
میں درست اور قابل فہم ترجمہ بھی کرنا ہوگا۔

میسر کہ اس اقتباس سے عیاں ہے ایسٹ انڈیا کمپنی نے یہ کلچ اس  
لئے قائم کیا تھا کہ جب کمپنی کے انگریز ملازمین ہندوستان آئیں تو مقامی آبادی  
کے ساتھ میل ملاپ اور کام کاج کے لئے انھیں "ہندوستانی" سکھائی جاسکے۔

لے اس دقت اُردو کا یہی نام تھا۔

## بلغ و بہار: تحقیق و تنقید

یہ عجیب اتفاق ہے کہ سرکاری مقاصد کی بجا آوری کے لئے قائم کیا جانے  
والا فورٹ ولیم کالج اندونٹریں سلاست اور سادہ اسلوب کی تحریک کے لئے نشانی کے بنیاد  
کی حیثیت اختیار کر گیا اور ترجمہ شدہ نصابی کتاب "بلغ و بہار" اس کا نقطہ آغاز  
قرار پائی۔ پروفیسر ڈکنن فاربس ایل ایل۔ ڈی نے بارغ و بہار کو مرتب کرنے ۱۸۴۶ء  
میں لندن سے طبع کر دیا تھا اس کے پیش لفظ میں انھوں نے یہ بھی لکھا:  
"کئی سال پہلے آئریل کورٹ آف ڈائریکٹرز نے یہ محسوس کرتے ہوئے کہ

لے PROF. DUNCAN FORBES, LL.D: کلچ کا برج۔ لندن میں سادہ  
شرقیہ کے پروفیسر ہونے کے علاوہ رائل ایشیائی سوسائٹی گریٹ برٹن اور آئرلینڈ کے رکن  
بھی تھے۔ بہت سی کتابوں کے مصنف اور مرتب تھے۔ ۱۸۴۶ء میں بارغ و بہار کی لندن  
کے طباعت ان کا اہم کام ہے۔



سرکاری ضروریات سے قطع نظر کسی طرح کا بھی ادبی مقصد پیش نگاہ نہ تھا کہ پتی کے  
ارباب اختیار کا فی عرصہ کے یہ محسوس کر رہے تھے کہ اردو سے عدم واقفیت کی بنا پر  
انگریز اہل کاروں اور عہدہ داروں کو اپنے فرائض کی تکمیل میں خاصی دقت کا سامنا  
کرنا پڑتا تھا۔ چنانچہ اس ضرورت کو مد نظر رکھتے ہوئے دارن اسسٹنٹ کے ذمہ میں  
کلکتہ میں "دیس کالج" کے نام سے ایک درس گاہ قائم کی گئی جس میں زیادہ تر فارسی  
کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس میں انگریزوں کے ساتھ ساتھ مقامی باشندے بھی تعلیم  
حاصل کر سکتے تھے۔ لیکن اردو کی دقت بدستور تھی۔ اس لئے ملازمین پہلے اپنے طور  
پر اردو میں استعداد ہی ہم پہنچاتے پھر یہاں فارسی کے لئے آتے۔ واضح رہے کہ  
کمپنی اردو اور فارسی سیکھنے والوں کو سیشل الاؤنس بھی دیتی تھی۔ بعد ازاں  
(جنوری ۱۷۹۹ء) اسی مقصد کے تحت گل کرسٹ نے سرکاری سرپرستی سے *ORIENTAL*  
*SEMINARY* کے نام سے ایک درس گاہ قائم کی۔

۱۷۹۸ء میں جب لارڈ ویلیزلی کا تقرر بحیثیت گورنر جنرل ہوا تو اس زبان کی  
رکاوٹ کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے کمپنی کو اردو تعلیم کے لئے درس گاہ کی ضرورت  
پر ایک طویل یادداشت لکھی اور سرخ فیستہ اور ارباب بست و کشاد کی نمائندگی  
سے بچنے کے لئے "ٹیپو سلطان کی شکست و شہادت کے ۱۴ مہینے بعد" جولائی  
۱۸۰۰ء مطابق ۴ مارچ ۱۸۵۴ء سمیت اور ۱۷ صفر ۱۲۱۵ ہجری، کو  
گورنر جنرل مارکوٹس آف ویلیزلی نے فورٹ ولیم کالج کی باضابطہ داغ بیل ڈاکیومنٹ

۱۵ "BENGAL MEDICAL ESTABLISHMENT."

تاریخ یعنی ۱۰ جولائی کو گورنر جنرل کی کونسل نے کالج کے آئین و ضوابط کا مسودہ  
منظور کر کے کالج کے وجود کو قانونی شکل دی۔ اس دستاویز کی پیشانی کی عبارت  
سے ہماری معلومات میں یہ اہم اضافہ ہوتا ہے کہ

"ہنر لارڈ شپ (ویلیزلی) کے حکم خاص سے اس (دستاویز) پر ۴ مئی  
۱۸۰۰ء کی تاریخ ڈالی گئی۔ جو میسور کے دارالسلطنت برطانوی افواج کی  
شاندار اور فیصلہ کن فتح کی پہلی سالگرہ کی تاریخ تھی۔"

کالج میں مشرقی زبانوں اور دیگر علوم کی تحصیل کا خاطر خواہ انتظام کیا گیا ہر  
شعبہ کا سربراہ انگریز پروفیسر مقرر تھا اور ملکی اساتذہ کو منشی یا پنڈت کا "عہدہ" دیکر  
ان سے درس و تدریس کے ساتھ ساتھ ترجمہ کا کام بھی لیا جاتا تھا۔

عام خیال کے برعکس پہلا پرنسپل گل کرسٹ نہیں بلکہ ایک پادری ڈیوڈ براؤن  
تھا۔ گل کرسٹ صرف اردو کا پروفیسر تھا۔ وطن ایڈنبرا تھا۔ اور ۱۷۸۲ء میں  
وہ قسمت آزمائی کے لئے بمبئی پہنچا جہاں اسسٹنٹ سرجن کی حیثیت سے  
اس کا تقرر عمل میں لایا گیا۔ ہندوستان آتے ہی اُسے اردو سے دلچسپی ہو گئی اس  
کے بقول اس نے کلیات سودا سے سب کچھ سیکھا تھا بعد ازاں طویل رخصت  
لے کر غازی پور میں کسی سال کے قیام اور دہلی، لکھنؤ اور بنارس وغیرہ کی سیر کے  
بعد اس نے اردو پر عبور ہی نہ حاصل کیا بلکہ اس نے کل ۱۶ کتابیں بھی لکھیں جن  
میں سے ہندوستانی انگریزی لغت، ہندوستانی علم اللسان، اردو کی صرف و نحو اور  
مشرقی زبان دان وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

۹ جنوری ۱۸۴۱ء میں ۸۸ برس کی عمر میں پیرس میں انتقال ہوا۔



گورنر جنرل ویلزلی کی مانند گل کرست بھی ہی سمجھتا تھا کہ ہندوستان پر انگریزی اقتدار اگر مسلط رہتا ہے تو اس کے لئے اردو کو آگے بڑھانا ہوگا۔ اور اس کے لئے فورٹ ولیم کالج کا قیام اور برقراری لازم ہے جب ۱۸۳۲ء میں فارسی کی جگہ اردو سرکاری زبان قرار پائی تو کمپنی کے سامنے گل کرست کی مساعی بھی تھیں۔

کالج کے قیام کے بعد نصاب کا مسئلہ تھا۔ ان کے سامنے دو صورتیں تھیں۔ یا تو نئی نصابی کتب مرتب کر دئی جائیں یا پھر موجودہ کتب سے کام چلایا جاتا۔ لیکن ان کے لئے یہ دونوں صورتیں ہی ناقابل قبول تھیں۔ اردو نثر میں ابھی اتنی جان نہ تھی کہ غیر لکھنؤ کے لئے اس میں کتابیں لکھی جائیں اور جو ادبی نمونے موجود تھے وہ سبھی شاعرانہ اندازِ بیاں کے باعث ادبی چشمہ کے لئے تو ٹھیک تھے مگر تدریسی مقاصد کے لئے ناکافی تھے اس ضمن میں گل کرست کا بیان قابل غور ہے:

”دیسویں میں ہندوستانی ادب کی تنگ دامانی سے صاحبانِ کالج کونسل چونکہ باخبر ہیں اس لئے یقین ہے کہ میری اس خصوصی ذمہ داری کو وہ ضرور

لے محمد عتیق صدیقی: گل کرست اور اس کا عہد۔ ص: ۱۳۷

لے جب کورٹ آف ڈائریکٹرز کالج ختم کرنے کے درپے تھے تو لارڈ ویلزلی نے ایک خط میں لکھا۔

”اس معاملہ میں کورٹ کے حکم کی اگر تعمیل کی جاتی تو اس وقت جو نقصان برپا ہوتا

وہ میں بیان نہیں کر سکتا کالج کو قائم رہنا ہوگا مددِ سلطنت ختم ہو جائے گی“ ایضاً ص: ۱۳۸

محسوس کریں گے جو ایک انتہائی مفید زبان کے پروفیسر کی حیثیت سے مجھ پر عائد ہوتی ہے کہ ہر طرح کی صحیح ادبی کتابیں میں خود تیار کروں ہندوستانی (ادب) ابھی طفولیت کے دور سے گزر رہا ہے۔ لے ایک اور موقع پر اس نے یوں لکھا:

”ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لئے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ کے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں جہاں مکھیتوں کا پھتہ ہی نہ ہو اور یہ بات مجھے اور کونسل دونوں کو خوب معلوم ہے کہ ہندوستانی شاعری سے صرف وہی طلبہ مستفید ہو سکتے ہیں جن کو زبان پر کلی عبور حاصل ہو۔ ایک دو سال بعد جب وہ استعداد پیدا ہو جائے گی جس کی مجھے توقع ہے تو ہندوستانی شاعروں کی طرف بھی ہم توجہ کریں گے لیکن فی الحال ان کا خیال کرنا انتہائی بے معنی بات ہوگی۔“ لے

اس مشکل کا حل ”ہر طرح کی صحیح ادبی کتابیں“ تیار کرنے کی صورت میں ہو چا گیا اور یوں سلیس اور سادہ نثر میں قصوں کے تراجم کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اس مقصد کے پیش نظر ہندوستان بھر سے اہل علم اور اہل قلم کلکتہ میں جمع کرائے گئے جن سے عربی فارسی اور سنسکرت کے تراجم کرائے گئے۔

لے ایضاً ص: ۱۳۸

لے ایضاً ص: ۱۵۰



اردو ٹائپ کا پرس بھی کالج کی بنا پر قائم ہوا۔

کالج سے منسلک حضرات میں یہ نام نسبتاً زیادہ نمایاں ہیں۔ میرامن (باغ و بہار) سید حیدر بخش حیدری (طوطا کہانی) میر شیر علی افسوس (آرائش محفل) میر بہادر علی حسینی (نثر بے نظیر) کالج کی نصف صدی سے زائد زندگی میں کل ۶۳ کتابوں کی تصنیف و تالیف عمل میں آئی۔

— یہ ہے اس ادارہ کا پس منظر جس نے میرامن سے باغ و بہار کا ترجمہ کرایا۔

اب تک یہی سمجھا جاتا تھا کہ اردو نثر میں سلاست کا بلا واسطہ یا بالواسطہ سبب فورٹ ولیم کالج بنتا ہے لیکن ڈاکٹر گیان چند جین کے بقول "شالی ہند میں سلیس اردو نثر کے آغاز کا ہرماہر چند کھتری کے سر ہے۔ جس نے ۱۲۰۲ھ (فورٹ ولیم کے قیام سے ۳ برس پہلے) میں نو آئین ہندی عرف قصہ ملک محمد اور گیتی افروز لکھا۔ ہر کسی انگریز کو اردو زبان کا درس دینا چاہتے تھے لیکن انہیں اردو نثر میں اس ڈھب کی کوئی کتاب نہ ملی۔ نو طرز مرصع عبارت کی گنجشک کی وجہ سے کمال باہر پائی گئی۔ لہذا ہرے نو آئین ہندی کی تصنیف کی گویا جس بنا پر فورٹ ولیم کالج میں سلیس اردو نثر کا فروغ ہوا اسی مقصد سے دراصل ہر اس کا افتتاح کر چکے تھے۔" لے

لے ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو نثر کے ارتقا میں داستانوں کا حصہ"

ماہنامہ "صبا" (اگست ۱۹۶۴ء) حیدر آباد دکن

فادہ

فورٹ ولیم کالج کی تمام کتابوں میں مقبولیت اور شہرت کے لحاظ سے باغ و بہار کی ٹکڑ کی کوئی کتاب بھی نہیں لیکن خود میرامن کے بارے میں۔ باغ و بہار کے دیباچہ میں ان کے خود نوشت حالات سے قطع نظر۔ ہمیں کچھ بھی نہیں معلوم۔ اصل نام میرامن تھا۔ امن ان کا تخلص تھا (سکینہ کے بقول وہ کبھی کبھی لطف تخلص بھی کرتے تھے) پیدائش دہلی کی تھی اور تیس چالیس برس تک وہیں رہے احمد شاہ درانی کے حملے میں ان کا گھر بار لٹا اور سورج مل جاٹ نے ان کی جاگیر پر قبضہ کر لیا۔ چنانچہ یہ تباہ حال پٹنہ آئے۔ جہاں چند سال تنگی و عسرت سے بسر کرنے کے بعد اہل و عیال کو وہیں چھوڑ کر کلکتہ آکر نواب دلاور جنگ کے بھائی میر محمد کا ظم خاں کی دو برس تک اتالیقی کی۔ میر بہادر علی حسینی کے توسط سے گل کرسٹ تک رسائی ہوئی۔ جس نے ان کی علمیت سے متاثر ہو کر بطور "منشی" مستقل ملازمت دے کر ۴۰ روپے تنخواہ مقرر کرادی۔ (اسی ملازمت کے دوران "باغ و بہار" اور "گنج خوبی" لکھی گئیں۔

باغ و بہار کے دیباچے سے یہ قصہ امیر خسرو کی تصنیف معلوم ہوتا ہے۔ لیکن مولوی عبدالحق اور پروفیسر محمود شیرانی کی تحقیقات سے اب یہ ثابت ہو چکا ہے کہ یہ قصہ محمد شاہ کے عہد میں لکھا گیا تھا۔ اسی طرح دیباچہ سے یہ غلط فہمی بھی پیدا ہوئی کہ یہ قصہ پہلی بار ہی اردو میں ترجمہ کیا جا رہا ہے۔

وہ لکھتے ہیں:

"جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے جب تک گنگا جنا بہ لطف سے فرمایا کہ اس قصہ کو ٹھیکہ ہندوستانی گنگو



میں جو اردو کے لوگ ہندو، مسلمان، عورت، مرد، لڑکے، بے، غاص نام  
آپس میں بولتے چلتے ہیں ترجمہ کر دے۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی  
اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اس سے پہلے یہ قصہ اردو میں لکھا جا چکا تھا۔ میر محمد حسین  
عطا خاں تحسین نے اس قصہ کو فارسی سے اردو میں ترجمہ کر کے اس کا نام "نوطر  
مرصع" رکھا۔ (خوش نویسی کی بنا پر تحسین 'مرصع رقم' کے لقب سے مشہور تھے۔ محمد حسین  
آزاد کے خیال میں یہ ترجمہ ۱۷۹۸ء میں کیا گیا۔ لیکن یہ درست نہیں کیونکہ اس  
میں آصف الدولہ کی مدح میں ایک تھکیدہ درج ہے جبکہ وہ ۱۷۵۷ء میں وفات  
پا چکا تھا۔ ڈاکٹر نور الحسن لاشمی کے خیال میں یہ قصہ ۱۷۷۵ء سے کچھ پہلے مکمل ہوا۔

نوطر مرصع کی زبان اور اسلوب میں کوئی جدت اور فن کارانہ انج نہ تھی۔  
اس کی زبان اور طرز ادا کے بارے میں کتاب کے دیباچہ کے اس اقتباس  
سے ہی تمام کتاب کے اسلوب کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ لکھتے ہیں:

مضمون داستان بہارتان کے تیس بھی بیچ عبارت رنگین زبان  
ہندی کے لکھنا چاہئے۔ کیونکہ سلف میں کوئی شخص موجب اس ایجاد  
تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اردو کے معنی  
کا رکھتا ہو مطالعہ اس گلدستہ بہاریں کے سے ہوش و شعور بخوانے  
کلام کا حاصل کرے واسطے علم مجلس کے لسانی زبان ہندوستان کی  
بیچ حق آدمی بیرون جات کے خواد کندہ تا تراش کے تیس ہے۔

— شاید اسی لئے مولوی عبدالحق کو کہنا پڑا کہ "اس کی زبان ایسی ہے کہ بعض

اوقات کتاب پڑھتے پڑھتے جی متلانے لگتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ چہار درویشی کا قصہ بہت مقبول تھا کیونکہ میر محمد علی خاں شوق  
اورنگ آبادی نے ۹۹-۱۷۹۷ء میں اس کا منظوم ترجمہ کیا یہ دکنی زبان میں  
ہے اور دکنی ادبیات میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ محمد عوض زریں  
نے بھی اس کا ترجمہ کیا اس کی صحیح تاریخ اشاعت کے بارے میں دتوٹن سے تو  
کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن وقار عظیم کے خیال میں یہ تحسین کی کتاب کے ۲۴-۲۵  
برس بعد لکھی گئی۔ گویا اس کے اور میرامن کی باغ و بہار کے سنہ اشاعت میں  
کوئی ایسا خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ زریں نے بھی اس کا نام "نوطر مرصع" رکھا  
اور اتفاق سے اس کا تاریخی نام بھی "باغ و بہار" ہی ہے۔

زریں کے بقول:

بنا کر یہ گلدستہ روزگار لکھی اس کی تاریخ باغ و بہار  
اور میرامن یوں لکھتے ہیں:

کر و سیراب اس کی تم رات دن کہ ہے نام و تاریخ باغ و بہار  
زریں کے نام، تاریخی نام۔ واقعات کی ترتیب و تنسیخ اور اسلوب کی بنا پر  
یہ کتاب کوئی انفرادی مقام تو نہ پیدا کر سکی البتہ ادب کے طالب علموں کو بعض  
ادقات الجھن میں مبتلا کر دیتی ہے۔ زریں کی کتاب خاصی مختصر ہے۔ میرامن کے  
ہاں ملنے والے بعض قصے حذف کر دئے گئے ہیں گو عبارت سادہ اور سلیس ہے  
لیکن یہ سادگی بے مزہ اور اسلوب کی چاشنی مفقود ہے۔ میرامن کے ہاں زبان کے  
چٹھارے کے ساتھ ساتھ سادگی میں جو حسن بیان ملتا ہے زریں کی کتاب اس سے یکسر عاری ہے۔



مولوی عبدالحق نے سب سے پہلے میرامن پر یہ الزام لگایا کہ انھوں نے نو طرز مرصع سے استفادہ کے باوجود بھی اس کا اعتراض نہ کیا وہ لکھتے ہیں :

"فارسی اور نو طرز مرصع کے مطالعہ سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہار فارسی کتاب کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کا ماخذ نو طرز مرصع ہے۔ تعجب اس بات کا ہے کہ میرامن نے فارسی کتاب اور اس کے ترجمہ کا ذکر تو کیا مگر نو طرز مرصع کا ذکر صاف اڑا گئے۔" لیکن حافظ محمود شیرانی کی تحقیقات میرامن کو اس الزام سے بری کر دیتی ہیں ان کے بقول "میرامن پر کوئی الزام عاید نہیں ہوتا یہ ایک اتفاق ہے کہ میرنے اپنے دیباچہ میں نو طرز مرصع کا بحیثیت ماخذ کوئی ذکر نہیں کیا مگر اپنی تالیف کے سرورق پر صاف الفاظ میں اس کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ عبارت سرورق ملاحظہ ہو :

"باغ و بہار تالیف کیا ہوا میرامن دلی والے کا ماخذ اس کا نو طرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا۔ عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چار درویش سے" یہ عبارت باغ و بہار کی اشاعت اول پر درج تھی جو کلکتہ میں چھاپی گئی تھی۔ یہی نہیں بلکہ خود گل کرسٹ جنھوں نے باغ و بہار کے واسطے فرانسس کی تھی اسی اشاعت کے ساتھ اپنے انگریزی دیباچہ میں اس طرح لکھتے ہیں :

"عطا حسین نے ابتداً اصل فارسی سے اس کا ترجمہ شائع کیا مگر چونکہ اس کی زبان بوجہ کثرت تراکیب و محاورہ فارسی و عربی غلط اور قابل اعتراض مانی گئی تھی۔ اس لئے اس نقص کو رفع کرنے کی غرض سے کالج کے ملازمین میں سے میرامن دہلوی نے مذکورہ بالا

ترجمہ سے موجودہ متن تیار کیا"

یہ بیانات میرامن کو ہر قسم کے الزام سے بری کر دیتے ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرامن کے بعد ہندوستانی اہل مطالعہ نے سرورق کی عبارت کو حذف کر کے صرف کتاب کے نام پر قناعت کر لی۔ لہ

قصہ چار درویش کی ابتدا پر بھی خاصی تحقیق ہوئی ہے۔ حافظ شیرانی کے خیال میں حکیم محمد علی المخاطب بہ مصوم علی خاں نے محمد شاہ بادشاہ کی فرمائش پر اسے اردو زبان سے فارسی میں منتقل کیا۔ اس میں امیر خسرو والی روایت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔

حافظ شیرانی نے اس امر پر تعجب کیا ہے کہ "حکیم محمد علی نے اس تالیف کا کوئی نام نہیں رکھا ہے۔۔۔" وہ مزید رقم طراز ہیں "محمد علی خاں سے منسوب نسخہ اور بعد کے طبع شدہ نسخوں میں کمائی کے بنیادی قصوں کے علاوہ ضمنی قصوں کے ضمن میں خاصہ فرق ملتا ہے۔۔۔ قصہ خواجہ رگ پرست میں یہ فرق بہت نمایاں ہو جاتا ہے۔" اس کی زبان اور اسلوب کے بارے میں ان کا خیال ہے کہ "عبارت اکثر مختصر، سادہ اور عاری ہے۔ حسن بیان کی بجائے بیان واقعات پر توجہ ہے۔" لہ

ڈاکٹر اعجاز حسین اس سے بھی آگے بڑھ گئے ہیں۔ وہ محمد علی کے نسخہ کو اس بنا پر قدیم ترین نہیں مانتے کہ "اب یہ بات بھی مشتبہ ہو گئی ہے کیونکہ ایسا نسخہ بھی



فارسی زبان میں لکھا ہوا مل گیا ہے۔ جو معصوم علی خاں کے نسخہ سے پانچ برس پہلے کا ہے۔ معصوم علی خاں نے اپنی کتاب ۱۷۳۲ء میں تیار کی اور یہ نسخہ ۱۷۴۷ء کا ہے۔

اس کی اصل کے بارے میں تحقیقی مباحثے قطع نظر جہاں مکہ میرا من کے باغ و بہار کا تعلق ہے تو بدلتے زمانے اور متغیر ادبی نظریات کے باوجود بھی اس کی مقبولیت میں کسی طرح کی کمی نہ ہو سکی اور یہ ہر دور کے افراد کی ذہنی تفریح کے لئے "باغ و بہار" بنا رہا۔

داستانی ادب جن خوبیوں اور خایوں سے عبارت ہے وہ بھی باغ و بہار میں پائی جاتی ہیں۔ کتاب کے سرسری مطالعہ سے ہی یہ واضح ہو جائے گا کہ داستانوں کی روایات کی پیروی میں میرا من نے چین، ایران، اور عجم کے نام پر دراصل ہندوستانی تہذیب کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لہذا یوں سمجھئے کہ ہر داستان کا پس منظر ایک ہی ہے۔ کردار تو شام، چین، دمشق، ایران اور روم میں گھومتے ہیں مگر ان کے آداب، رسوم، روایات اور انداز گفتگو سبھی پر ہندوستانی بلکہ دہلی تہذیب کی چھاپ لگی نظر آتی ہے۔ مختلف النوع کرداروں کی تصویر کشی میں تمام رنگ ہی ہم عصر معاشرہ اور تمدن سے لئے گئے ہیں اس لئے ہم آج کی تنقیدی اصطلاح میں داستان کی فضا اور جزئیات نگاری کے ضمن میں مقامی رنگ کی اصطلاح استعمال نہیں کر سکتے۔ ہم اپنے طور سے انہیں غیر ملکی فرض کر لیں تو اور بات ہے درج

وہ تو نام کے بھی غیر ملکی نہیں اور ان کی شخصیت کی تشکیل میں ان تمام خیالات تو جہات، کمزوریوں اور سماجی اقدار کا تانا بانا ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء سے قبل کے معاشرہ کے لئے مخصوص سمجھی جاتی ہیں۔

پہلا درویش (مین کا رہنے والا) تباہ حالی کے بعد جب اپنی بہن سے ملنے جاتا ہے تو وہ گلے مل کر روتی ہے اس پر سے تیل، ماش اور کالے ٹکے وارتی ہے۔ بوقت رخصت امام ضامن کا روپیہ بازو پر باندھ کر دہی کا ٹیکہ ماسکھے پر لگاتی ہے وہ "صبح کو شربت اور حلوا سوہن، پستہ، مغزی، ناشتہ کو اور تیسرے پر میوہ خشک تر پھل، پھلاری اور رات دن دونوں وقت پلاؤ، نان، قیلے، کیاب، اسے کھلاتی تھی۔

دعوتوں کی منظر نگاری میں یہ رنگ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ مثنویوں کی مانند داستانوں کی تکنیک کا یہ خاص انداز رہا ہے کہ مصنف جب کسی شے، موقع، علم یا ہنر کا تذکرہ کرتا تو — غالباً — اظہارِ علیت کے لئے ان سے وابستہ تمام اشیاء جزئیات یا اصطلاحات کے مکمل اور بھرپور تذکرہ کی سعی کرتا۔ جو سکتا ہے یہ محض قاری کی مرغوبیت ہی کے لئے کیا جاتا ہو یا اپنی دانست میں وہ اس سے ہی "صحیح" فضا پیدا کرتے تھے۔ مثنویوں میں سحرالبیان اس کی بڑی نمایاں مثال ہے اور دیگر داستانوں کی مانند باغ و بہار بھی اس "وصف" سے خالی نہیں۔ کم از کم پچاس کھانوں کے نام گھنائے بغیر دعوت روکھی پھینکی اور بے مزہ سمجھی جاتی ہے۔ اسی طرح آرائش کے مواقع پر کوئی چیز بھی نہیں چھوڑی جاتی ہے۔

اس تدبیرِ کاری کا بڑا فائدہ یہ تھا کہ اس سے داستان نگار مصور بن جاتا اور



یوں تمام منظر پوری جزئیاتی تفصیل سے قاری کے تصور میں ابھر آتا۔ لیکن اس میں ایک قباحت یہ تھی کہ تکرار اور توارد سے مفر نہ تھا جب سبھی رنگ ایک ہی منظر پر صرف ہو جائیں تو دوسرے منظر کے لئے مستعار رنگوں سے کام چلانا پڑے گا۔ بارغ و بہار بھی اس خامی سے مستثنیٰ نہیں۔ تاثرات مناظر میں یکسانی کی بنا پر بدستے ماحول، کردار یا قصہ سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ کیونکہ سبھی داستانوں میں کچھ نہ کچھ مشترک خصوصیات ملتی ہیں اس لئے بعض اوقات کرداروں کی عکاسی یا واقعات کی تفصیل میں بھی تکرار مل جاتی ہے۔ داستانی ادب کے اس عیب کی توجیح کی کوششیں کی گئی ہیں۔ لیکن میرے خیال میں اس کی ضرورت نہیں نہ داستان نگاروں نے غیر ملکی ماحول دیکھا تھا اور نہ قاری ان سے اس کی عکاسی کی توقع رکھتا تھا پھر ادب کی پرکھ کے لئے تنقیدی نظریات اور معایر بھی نہ تھے۔ داستانی ادب خالص تفریح تھا اس لئے اس میں "ایفون" کے علاوہ اور کسی سے بھی غرض نہ رکھی جاتی تھی۔

کسی ملک یا مخصوص ماحول کی تصویر کشی کے لئے دہاں کی زندگی کے دو پہلوؤں — رسوم و عقائد اور طرز معاشرت — کو سامنے رکھنا پڑتا ہے اور میرامن نے غیر ملکی ماحول کی صورت میں اپنے دیکھے بھائے ماحول کی تصویر کشی میں ان دونوں سے ہی کام لیا ہے۔ لیکن اول الذکر سے کم اور موخر الذکر سے زیادہ اور اس کے لئے بھی انھوں نے کھانوں ملبوسات اور سامانِ آرائش کی مکمل فہرستیں پیش کر دینے ہی کو کافی سمجھا ہے۔

خارق عادات داستانوں اور مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی میں زندہ کردار

تخلیق کرنے کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔ داستانوں میں بنیادی اہمیت تو واقعات کے اس تانے بانے کو دی جاتی ہے جس سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ واقعات ابھتے ہیں اور یوں مستقل تذبذب (سپینس) سے قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ اگر داستان میں ضمنی قصے اور قصہ در قصہ کا التزام روا رکھا گیا ہو تو کردار نگاری اور بھی دشوار ہو جاتی ہے۔ ادھر مافوق الفطرت کردار ایک نئی دشواری پیدا کرتے ہیں۔ جب داستان نگار انسانوں کے مقابلہ میں ان کرداروں کی مافوق الفطرت خصوصیات میں کچھ کمی کر کے انھیں انسانوں سے شکست دلاتا ہے تو ان پر غالب آنے کے لئے انسانوں میں کچھ مافوق الفطری یا ان سے مشابہ خصائص بھی پیدا کئے جاتے ہیں۔ نتیجہ دونوں صورتوں میں کردار نگاری کے لئے تباہ کن ثابت ہوتا ہے انسان انسان نہیں رہتے اور نہ ہی جن بھوت جن بھوت! اس لئے دیگر داستانوں کی مانند بارغ و بہار کے کردار بھی واقعات کے نصاب سے پرے بس تنکے معلوم ہوتے ہیں وہ داستان کی سیج پر کٹھ چلیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور دوسروں کے لئے ایک تماشہ! پلاٹ کے تابع ہونے کے باعث ان کے افعال انسانی نفسیات اور عقل عامہ کے منافی ہی نہیں بلکہ وہ بہتے واقعات کے ہاتھوں نئے نئے مگر ناکام روپ دھارنے پر بھی مجبور ہیں۔ اور یوں ہم پسندی، ہم جونی اور ہم سری کے باوجود بھی ان کے عمل میں بے عملی کی جھلک ملتی ہے۔ یہ بے عملی مردانہ کرداروں میں تو کچھ اور بھی نمایاں صورت اختیار کر جاتی ہے۔ بادشاہ دل برداشتہ ہو کر سلطنت سے ریٹا ہے چاروں درویش خود کشی کا ارادہ کرتے ہیں۔ شہر نیم روز شہزادہ ناکامی دل کے باعث ہر ماہ ایک بے گناہ



غلام کی توگردن مار سکتا ہے۔ لیکن محبوبہ کے حصول کے لئے سعی اس کے بس کا روگ نہیں۔ اور خواجہ رنگ پرست تو زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں مردانہ کرداروں میں ایک خاص قسم کی عاجزی اور شہزادی کے باوجود غلامانہ انداز بھی ملتا ہے۔ پہلا درویش "غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا" ہوتا ہے۔ تو دیگر تعظیم کے لئے پاؤں پر جھکتے ہیں۔ شہزادوں والی تمکنت کا تو ذکر ہی کیا ان میں عام انسانوں والی عزت نفس بھی نہیں۔ ان کا عشق تو میر کی غزلیات میں ملنے والے اس سکین عاشق ایسا ہے۔ جس کا موٹو یہ معلوم ہوتا ہے:

عشق بن یہ ادب نہیں آتا لے

اسے اتفاق کہیے یا کردار نگاری کی خامی کہ مرد کرداروں میں سے اگر کوئی کردار متاثر بھی کرتے ہیں تو وہ ایسے ثانوی کردار ہیں جن کے "میک اپ" کی میرامن نے کوئی ضرورت نہ محسوس کی اور شاید اس وجہ سے عام انسان معلوم ہونے کی بنا پر۔ وہ بعض اوقات ذہن پر ایک خاص طرح کا اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ تیسرے درویش کی داستان میں، کوکا، اور ہزاوہاں داروغہ کی وفاداری بہت متاثر کرتی ہے۔ اسی طرح آخری داستان کا غلام مبارک بھی جو امانت میں خیانت کے ڈر سے "اپنی علامت کاٹ کر ڈبیا میں بند کر کے سر مہر خزا پنچ کے سپرد کر کے اور مرہم سلیمانی لگا" لیتا ہے۔

مردوں کے برعکس نسوانی کرداروں میں زندگی اور جان ملتی ہے ان میں پہل قدری

لے مزید تفصیلات کے لئے نگاہ اور نقطہ میں ارقم کا مضمون ملاحظہ ہو۔ بارغ و بہار کے درویش عاشق

کی ہمت اور بدلتے حالات کے ساتھ ساتھ عقل اور عقل عامہ سے کام لینے کا سلیقہ بھی ملتا ہے۔ ان میں سے میر حسن کی بدر میر کی طرح اکثر شہزادیاں علحدہ محلات میں آزادانہ زندگی بسر کرتی ہیں۔ کیونکہ شراب و شباب ان کی کمزوری ہے اس لئے یہ جتنی ابال پر قابو نہیں پاسکتیں، فرار ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ ان میں سے "بی جتن" ایسی بصرہ کی شہزادی کی استثنائی مثال سے قطع نظر گو سبھی شہزادیاں تقریباً یکساں کرداری خصوصیات کی حامل ہیں۔ لیکن پھر بھی پہلی شہزادی کا کردار بہت جاندار اور نسائی نصیات کا ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ اس میں شہزادیوں ایسا رکھ رکھاؤ خود داری، عزت نفس، سلیقہ اور سوجھ بوجھ ملتی ہے۔ اسے خوشامد سے نفرت ہے۔ خود پسندی اس کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اسی کی بنا پر وہ یوسف سے خوفناک انتقام لیتی اور درویش کو ناکو پاچھے چھواتی ہے ثانوی کرداروں میں کٹنی کا کردار بہت پرکشش ہے۔

بارغ و بہار بھی واقعات سے عبارت ہے اور بعض اوقات یہ واقعات یوں الجھتے ہیں کہ میرامن جزائی اور زمانی حدود پھلانگنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ہر درویش کئی کئی سال خاک چھانٹنے کے بعد بادشاہ سے ملتا ہے اور پھر یہاں بھی سات آٹھ برس بعد جا کر ان کی شہزادیاں انھیں ملتی ہیں۔ اس دورانیہ میں ان کے حسن و شباب پر کیا بیجا، میرامن اس کے بارے میں خاموش ہیں۔ ماحول کو Exotic ثابت کرنے کے لئے انہوں نے جزائی حدود کو اس حد تک فراموش کر دیا کہ فارس اور عجم تک کو علحدہ علحدہ ملک قرار دے دیا۔

داستان زوال پذیر معاشرہ کی پیداوار تھی اس لئے تمام داستانوں ہی میں جتنی



چٹخارے کے ساتھ ساتھ اندھی مذہبیت ملتی ہے اور میرامن بھی کسی سے چھپ نہیں رہے  
چنانچہ جب ۱۸۵۰ء میں دکن فارس نے لندن سے باغ و بہار کا چوتھا ایڈیشن طبع کیا تو  
اس کے دیباچہ سے ہمیں یہ پہلی مرتبہ علم ہوتا ہے کہ عربانی کی بنا پر اس کے کچھ حصے حذف بھی  
کئے گئے تھے۔ دلچسپی اور تاریخی اہمیت کی بنا پر مطلقہ اقتباسات درج ہیں:

"یہ واضح رہے کہ میرامن کے اصل متن اور بعد ازاں اشاعت پذیر ہونے  
والے تمام نسخوں میں کچھ ایسے قابل اعتراض حصے بھی تھے جو مشرقی تحریروں میں ٹوا پائے  
جاتے ہیں۔ انھیں میں نے کیپٹن ڈبلو۔ این ایس ڈائرکٹر آف پبلک انٹرکشن اور  
پرنسپل کلکتہ یونیورسٹی کے ایما پر یا حذف کر دیا یا قدرے مختلف الفاظ میں بیان کر دیا۔  
موصوف کی تو قیر بخش چھٹی درج ذیل ہے:

کالج آف فورٹ ولیم

۸ اگست ۱۸۵۹ء

مائی ڈیرے سر

کلکتہ یونیورسٹی میں داخلہ کے امتحان کے لئے باغ و بہار کی نصابی کتب میں  
شمولیت کے باعث اردو کی تدریس والے سرکاری کالجوں اور سکولوں میں یہ داخل  
نصاب ہے۔ سرکاری سکولوں کی تمام تدریسی کتب کا قابل اعتراض حصوں سے  
پاک ہونا کیونکہ پسندیدہ تصور کیا جاتا ہے اس لئے میں یہ استدعا کرنے پر مجبور  
ہوں کہ اگر آپ پسند کریں تو آپ اپنی اس بلند پایہ کتاب کی آئندہ طباعتوں  
سے ایسے تمام حصے حذف کر دیں جو محقق حضرات کے لئے باعث حرم اور طلباء  
کے لئے مخرب الافلاک بن سکتے ہوں۔

میں ان چند سطور کا خاتمہ آپ کی اس سعی کے لئے اظہار تشکر کے بغیر نہیں کر سکتا  
کہ آپ تنہا ہی اور مفید محنت سے کام لیتے ہوئے مشرقی علوم کے طلباء کی سہولت  
کے لئے احتیاط سے مرتب شدہ اور محنت سے طبع کردہ نصابی کتب سودمند و فائدہ  
اور نفعات مہیا کرتے رہتے ہیں۔

آپ کا صادق

دستخط W. N. LESS

ڈائرکٹر آف پبلک انٹرکشن۔ بنگال

سستی لذتیت اور ابتذال سے دامن بچانے کے ساتھ ساتھ میرامن عصری  
جنسی رجحانات کی طرف واضح اشارے بھی کر دیئے ہیں۔ ایسے اشاروں میں ڈیرکٹر  
نمایاں ہے۔ عورتوں کی بھڑائی جنسیت میں وہ اپنے دور کی طوائفوں اور رنجش کی  
عورت سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے باغ و بہار کی شہزادیاں بھی نام ہما کی  
شہزادیاں ہیں۔ درنہ اس عہد کی کٹر مسلم معاشرت اور مغلیہ شہزادیوں کی روایت کی  
موجودگی میں ان کی ہیروئین "کس برتے پہ تپا پانی" یہ کہتی ترازو کے دوسرے  
پاڑے کو برابر کرنے کے لئے انھوں نے اسلام کی تبلیغ کرتے ہوئے اخلاقی نکات  
بھی بیان کئے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اسلام کی تبلیغ بے موقع (خواجہ سگ  
پرست اور ملکہ فرنگ کی مثال) معلوم ہوتی ہے۔ اور ان اخلاقی نکات میں گہرائی اور  
فلسفیانہ بلندی کا فقدان ملتا ہے۔

داستانی ادب میں غالباً انشاء کی "رائی کیشی کی کہانی" ہی ایک ایسی داستان ہے  
جس میں ہر کردار کے مکالموں سے اس کی ذہنی سطح اور طبقاتی حیثیت اجاگر کرنے کی



کوشش کی گئی ہے۔ بارغ و بہار کے مکالمے ادبی خوبیوں اور حسن کے باوجود اس صفت سے عاری ملتے ہیں۔ بعض نسائی کرداروں نے قطع نظر ان کے سبھی کردار ایک ہی لب و لہجہ اور انداز میں گفتگو کرتے ہیں۔ عورتوں کے مکالموں میں بعض مواقع پر انہوں نے زنانہ لہجہ کا بوج پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ پہلی شہزادی اور خصوصیت سے کنٹی کے مکالمے بہت کامیاب ہیں اسی طرح زیر باد کی "کنیا" کے مکالموں میں ہندی الفاظ سے میرامن نے خالص ہندوستانی لہجہ میں جاندار مکالمے لکھے ہیں لیکن اگر کسی کو ان کے مکالموں میں ڈرامائی تاثر کی تلاش ہو تو یہ بارغ و بہار تو کجا شاید تمام داستانی ادب میں بھی نہ ملے۔

بارغ و بہار کے اسلوب کی تعریف میں مولوی عبدالحق ایسے بزرگ اور حکیم الدین احمد ایسے سخت ناقدین سے لے کر ڈاکٹر وحید قریشی ایسے محقق تک سبھی رطب اللسان ملتے ہیں۔ لے

لے مولوی عبدالحق: "اپنے وقت کی نہایت فصیح و سلیس زبان" ہے۔

کلیم الدین احمد: "سادگی، پرکاری بیک وقت جمع ہیں"

ڈاکٹر گیان چند جین: "میرا اگر اہل زبان تھے تو اس خالق زبان"

ڈاکٹر احسن فاروقی: "بارغ و بہار کی طرز نگارش ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔"

ڈاکٹر وحید قریشی: "بارغ و بہار کی نثر لازوال ہے۔"

وقار غنیم: "اس کی سب سے بڑی خوبی فصاحت و بلاغت ہے۔"

ڈاکٹر سید عبدالمنہ: "بارغ و بہار اردو نثر کی پہلی زندہ کتاب قرار پائی ہے"

چند متر و کات چھوڑتے ہوئے باقی تمام زبان آج کی معلوم ہوتی ہے وہ کیونکہ اسے "ٹھیکہ ہندستانی گفتگو میں" لکھ رہے تھے اس لئے عام بول چال کے بہت سے الفاظ جیسے چبلا، بلی، ناتھ وغیرہ بھی تحریر میں لے آئے ہیں۔ بلکہ وہ تو بول چال کی زبان کے اس حد تک قائل معلوم ہوتے ہیں کہ بعض اوقات املا بھی عوامی تلفظ کی خاطر بدل دیا اور بول چال کا رنگ چوکھا کرنے کے لئے ہندی الفاظ سے بکثرت کام لیا۔ دیگر داستانوں میں فارسی عربی محاورات و تراکیب سے اسلوب میں جو پوچھیں پن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہندی کے سبک اور باموقع الفاظ کے استعمال سے بارغ و بہار اس عیب سے بچ ہی نہیں جاتی بلکہ ان سے عبارت میں خاص طرح کا ترنم اور آہنگ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی آہنگ کی مزید برقراری کے لئے مہل الفاظ (مثال: کپڑے وپڑے۔ پھینک پھانک۔ ننگا منگا) ہی سے کام نہیں لیا گیا بلکہ الفاظ جوڑوں کی صورت لانے کے علاوہ کہیں کہیں مفق فترات بھی لکھ گئے ہیں۔

عبارت میں روانی اور اسے زیادہ سے زیادہ بول چال بنائے رکھنے کی خاطر وہ بعض اوقات گرامر کے اصول بھی توڑتے ملتے ہیں۔ صوتی تاثر کے لئے مبتدا کی ترتیب بدل دیتے ہیں۔ جیسے

کب شام ہو کہ میرا مطلب تمام ہو

ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے

وہ مبتدا اور خبر اور مضاف اور مضاف الیہ کی ترتیب بدل کر خاطر خواہ

تاثر پیدا کر لیتے ہیں۔

گرامر کا ایک اور اصول جو شعوری طور سے توڑا گیا ہے۔ وہ ہے



جمع الجمع کا استعمال۔ مثلاً امرائے سلاطینوں۔

بعض الفاظ کی تذکیر و تلمیذ میں بھی فرق ہے جیسے خلعت مؤنث میں لکھا ہے  
زبان میں جدت بلکہ اجتہاد سے حسن پیدا کرنے کی کاوش کا ان دو مثالوں  
سے انداز لگایا جاسکتا ہے وہ :

بدلی گھڑی ہوئی تھی	کی جگہ	بدلی گھنڈ رہی تھی
جب نشہ چڑھتا	کی جگہ	جب نشہ طلوع ہوتا لکھتے ہیں۔

## اردو کا پہلا حبشی افسانہ

اگر حاتی کے بعد سے اردو تنقید کو ایمان داری سے پرکھا جائے تو چند ناقدین کی  
اشٹنائی مثالوں سے قطع نظر ان ناقدین کی اکثریت نظر آتی ہے۔ جن کے ہاں ذاتی پسج  
کا اس حد تک فقدان ہے کہ انھوں نے محض دوسروں کی آراء کو ہی اڑھنا بکھونا  
بنالینے کو تنقید سمجھ رکھا ہے نتیجہً فکر و نظر میں تنوع کے فقدان نے انتقادی  
مباحث کو آگے نہ بڑھنے دیا اور یوں اردو میں تنقید کی ترقی خطِ مستقیم کی بجائے  
چند فارمولوں کے دائروں میں محبوس ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان  
یہ ہوا کہ بیشتر تخلیق کاروں کے بارے میں جو نظریہ رواج پالیا وہ ہمیشہ کے لئے ایک  
لیبل بن گیا۔ ایسا لیبل جسے ہر موقع پر سونٹھ کی گانٹھ کی طرح آسانی استعمال تو کیا  
جاسکے لیکن جس کے لئے قول میں بندش کی ترجمانی ضروری نہیں۔

کسی تخلیق کار کی دائمی زندگی کا کیا راز ہے؟ محقر ترین الفاظ میں اس سوال

اس جائزہ سے بارغ و بہار کی داستانی اور سانی خوبیاں کسی حد تک واضح  
ہو جاتی ہیں۔ لیکن کیا بارغ و بہار محض زبان ہی کی وجہ سے تازہ ہے؟ میرے خیال  
میں تو ایسا نہیں اس میں زبان کے علاوہ "چیزے" دگر بھی ضرور ہوں گی۔ ورنہ آج  
یہ بھی بعض اور داستانوں کی مانند ایک داستانِ پارینہ بن چکی ہوتی !



کا یہ جواب ہو گا کہ اس کی تخلیقات میں اتنی جان ہو کہ وہ بدلتے ادبی معائیر روایات کی شکست و ریخت اور امتقادی اقدار کے بلاخیز تغیرات میں خس و خاشاک کی طرح بہہ جانے کے برعکس کسی چٹان کی مانند تصورات نو کے تھپیڑے سہہ سکتی ہوں۔ اس سے غرض نہ ہونی چاہئے کہ یہ خصوصیت اسلوب کی انفرادیت "رباع و ہما" سے پیدا ہوتی ہے کہ مواد میں جدت (غالب) سے، عصری تقاضوں کی ترجمانی سے (حالی) یا ان کے خلاف رد عمل (اکبر) سے، کسی فلسفہ اور پیغام سے (اقبال) یا اس کے فقدان سے (میراجی) انغرض، وجوہات کی کمی نہیں۔ اگر تخلیق میں انفرادیت کا حسن اور اس سے جنم لینے والی پہلو داری نہیں تو وقتی مقبولیت کے باوجود اس کا انجام شہابِ ثناب ایسا ہوتا لازم ہے۔ اس لئے کچھ غصہ گزرنے کے بعد تخلیقات کو نئے تنقیدی معیاروں کی کسوٹی پر پرکھنا اشد ضروری ہو جاتا ہے اس ضمن میں گو واضح قسم کی زمانی حد بندی تو نہیں کی جاسکتی لیکن کم از کم پچیس تیس برس کے بعد تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ کرنا بے حد ضروری ہو جاتا ہے یہ جائزہ محض لیبل چسپاں کرنے اور معروف ناقدین کے حوالے جمع کرنے تک محدود نہ ہو بلکہ دیانت داری سے تخلیقات کی چھان پھٹک سے نئے حالات اور ادبی آفاق کے تناظر میں ان کی قدر و قیمت معین ہوتی چلے، اگر زندہ رہنے کی حیثیت ہوگی تو تخلیق کڑی سے کڑی تنقید کا ہفت خواں بھی طے کر سکتی ہے۔

اس تنید کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ خیاستان کے بارے میں جس قسم کی آراء پڑھنے کو ملتی ہیں ان سب میں رومانی اور رومانیت کی بے حد تکرار ملتی ہے اردو میں ان دو اصطلاحات نے جتنی الجھنیں پیدا کی ہیں شاید ہی اور کسی نے کی ہوں گی

اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انگریزی میں بھی ان کے مفہیم میں قطعیت نہیں ملتی گو یہ اصطلاحات ورڈز ورثہ اور کورج سے جنم لینے والے شعری اور تنقیدی دبستان کے لئے استعمال ہوتی ہیں لیکن ان کا استعمال صرف یہیں تک محدود نہیں چنانچہ اگر ایلٹ ایل کوکس نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو اسکاٹ جیمز نے لائی جانیس کو، واضح رہے کہ ایک شاعر ہے تو دوسرا ناقد! اس سے بھی بڑھ کر ایک اور سوال ہے جس کے صحیح جواب کی روشنی میں سجاد حیدر یلدرم کے فن کا مطالعہ کر کے اس امر کا تعین کرنا ہے کہ کیا وہ واقعی رومانی تھے یا یہ محض ان پر ایک بہتان ہے۔ کیا رومانیت طرز احساس کا نام ہے یا اسلوب کی رنگینی کا؟ اردو ناقدین نے اگر اس اساسی سوال کو مد نظر رکھا ہوتا تو بہت سے تخلیق کاروں کے مطالعات کی درست سمت معین ہو سکتی تھی لیکن ہر ایک نے اپنے اپنے انداز پر رومانی اور رومانیت کو سمجھا جس کے نتیجہ میں غالب، اقبال، انور شیرانی، یلدرم، ہمدی افادی، نیاز فتح پوری اور فیض احمد فیض سبھی رومانی قرار پائے۔ ناقدین کی اکثریت نے رومانیت کو اسلوب کی ایک صفت قرار دے کر اسے رنگین، شاعرانہ یا مرصع طرز نگارش کے مترادف گردانا جو کہ غلط ہے اس کا طے محمد حسین آزاد کی "آب حیات" رومانی تنقید کا ارفع کارنامہ قرار پائے گی۔ اسلوب کی رنگینی ایک اضافی صفت ہے اور اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کوئی مستحسن صفت نہیں اس کے ساتھ یہ بھی طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کی رنگینی خود کی غاصر کی مزون منت ہوتی ہے کیا یہ محض تشبیہات اور استعارات کی فراوانی کا نام ہے یا اس کا

۱ "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEAL" P. 55

۲ "THE MAKING OF LITERATURE." P. 6.



سرشتیہ تخلیق کار کی اپنی جذباتیت بنتی ہے (جیسے بعض اوقات پر جوش مواقع پر شہلی کی تحریر جذباتیت سے مملو ہو جاتی تھی) اس کے ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا اس رنگینی کا موضوع کی "رنگینی" سے بھی کوئی تعلق ہے جیسے ہمدی افادی اور سجاد انصاری کے بعض مضامین یا نیاز فتح پوری کی "کیو پڈ اور سائیکی"۔ دراصل ان امور کو پیش نگاہ نہ رکھتے کی بنا پر رنگین اسلوب یا شاعرانہ خصائص کی حامل نشر کو روایت قرار دے دیا جاتا ہے حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے کہ روایت اسلوب کا نہیں بلکہ طرز احساس کا نام ہے وہ طرز احساس جو انسان اتنا ہی قدیم ہے اور جسے محض رومانی اور روایت کی اصطلاحات میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ جبکہ ناقدین نے "خیاستان" کو اسلوب کی رنگینی کی بنا پر ہی رومانی تصنیف قرار دیا ہے جو کہ غلط ہے۔

جب "خیاستان" ۱۹۱۱ء میں شائع ہوا تو اردو میں پریم چند سے افسانہ نگاری کا آغاز ہو چکا تھا۔ پریم چند طبع زاد لکھنے والے تھے جبکہ یلدرم نے تراجم کئے یوں ان دونوں کی صورت میں اردو افسانے کی دو لہریں نظر آتی ہیں۔ تراجم اور طبع زاد۔ ویسے تراجم کی اہمیت کسی لحاظ سے کم نہیں کہ مستعار لی گئی صنف کی ترقی میں تراجم بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں یہی نہیں بلکہ جب تک نئی صنف زبان کے تمام امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے ارتقا کے مدارج طے نہیں کر سکتی اس وقت تک تراجم اظہار و اسباب کے ساتھ ساتھ موضوعات بھی کھاتے ہیں۔ اردو غزل نے ابتدا میں فارسی شعرا سے تراجم کی صورت میں جو کچھ حاصل کیا اسے غالباً بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں۔ اردو افسانہ (انگریزی راج کی برکتوں

میں سے ہے چنانچہ مدتوں تک انگریزی اور اس کے توسط سے روسی، فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی ہوتے رہے ہیں، یلدرم سے اردو افسانہ تراجم سے تو روشناس ہوا مگر مغرب کے برعکس ایک مسلم ملک یعنی ترکی کے۔

گو یلدرم اور پریم چند نے افسانہ نگاری تقریباً ساتھ ساتھ ہی شروع کی لیکن دونوں میں قطبیت کا بعد ملتا ہے۔ پریم چند کے ان جو سیاسی اور سماجی شعور ملتا ہے۔ وہ ترقی پسند ادب کی تحریک کا پیش خیمہ معلوم ہوتا ہے جبکہ اس کے برعکس یلدرم رحمان سادہ تھے انہیں زیادہ سے زیادہ اہل قلم کے اس گروہ میں شمار کیا جاسکتا ہے جو کسی بھی صنف کے زبان میں جڑ پکڑنے کے سلسلہ میں دہی کام کرتے ہیں جو فصل کے لئے کھاد! یہ ہر اول دستہ ہوتا ہے جو قارئین کے لئے راہ ہموار کرتا ہے لیکن قلندر پرست کا جھنڈا گاڑنا مقدر میں نہیں ہوتا۔

یلدرم نے خیاستان میں خود ہی اس امر کی توضیح کر دی ہے کہ "خارستان و گلستان" "صحبت ناچنس"، "نکاح ثانی" اور "سودائے سنگین" ترکی سے لئے گئے ہیں مگر ان میں میں نے بہت کچھ تصرف کیا ہے" "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" انگریزی کے ایک مضمون کا چربہ ہے جبکہ "ازدولج محبت"، "چوٹ چڑیا کی کہانی"، "حضرت دل دل کی سوانح عمری"، "مکالمہ سیلی مجنوں" اور "غربت وطن" وغیرہ کے بارے میں کہا "میرے ہی ناکارہ قلم کا نتیجہ ہے"۔ گویا یلدرم کی تمام مشہور کہانیاں اخذ و ترجمہ ہیں۔ اس لئے یلدرم کا مقام ایک مترجم کی حیثیت سے متعین ہونا چاہئے نہ کہ ایک طبع زاد لکھنے والے کی حیثیت سے، چند افسانوں کی بنا پر انھیں کیسے ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ جنھوں نے اردو افسانہ میں واقعی قابل قدر اضافے کئے ہیں



اس پر طرہ یہ کہ انھیں رومانی، جالیاتی اور نہ جانے کیا کچھ قرار دیا جاتا ہے۔ ایم اے اردو کے نصاب میں خیالستان کی شمولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ واقعی بڑے افسانہ نگار بھی بن گئے ہیں۔ یلدرم کو ترجمہ قرار دے جانے کا مطلب ان کی بسکی نہیں (اور "باغ و بہار" ایسے سدا بہار ترجمہ کی موجودگی میں ایسا کیسے ہو سکتا ہے) صرف ان کے مطالعہ کے لئے درست تناظر مہیا کرنا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ یلدرم ترجمہ کی بھاری ذمہ داری سے بطریق احسن عمدہ برآئے ہو سکے۔ انگریزی جاننے کے باوجود انہوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا جس میں خود افسانہ کا غالباً ابتدائی دور ہی ہوگا۔ انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے لکھنے والوں کی رہنمائی بھی ہوتی۔ لیکن ترکی افسانوں سے کسی کو کیا حاصل کرنا تھا۔ ترجمہ محض کسی غیر زبان کی کہانی کو اپنے الفاظ میں منتقل کر دینے کا نام نہیں بلکہ تخلیق کی صورت میں تخلیق کار کے ذہن اور اس کے ساتھ ساتھ اس شخص اس شخص زبان سے وابستہ رجحانات اور عصری میلانات کو بھی اپنی زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر ترجمہ شدہ تخلیق اپنے ملک کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہو سکے یا کم از کم فکر اور زندگی پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال سکے تو ترجمہ واقعی قومی ادب میں اضافہ اور اجتماعی ذہن کو خوب سے خوب تر کرنے میں مدد ثابت ہوتا ہے (جیسے انگریزی میں عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ) لیکن برعکس صورت میں اسے محض وقت کشی (یا پھر تضحیک اوقات) کا ذریعہ بنتا ہے اس لئے ترجمہ کے لئے منتخب کی گئی تخلیق ایک اہم ذمہ داری بن جاتی ہے شاید اسی لئے آج یلدرم کے تراجم کوئی خاص مقبولیت نہیں رکھتے۔

اس مقالہ میں "خارستان و گلستان" کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت گویہ بات ذہن میں آتی ہے کہ اس ترکی ترجمہ کو تخلیق کا درجہ نہ دینا چاہئے اور یلدرم کو صرف اسلوب کی داد ملنی چاہئے لیکن آزاد ترجمہ ہونے۔ اور بقول یلدرم "بہت کچھ تصرف کیا ہے۔" کی بنا پر اسے طبع زاد تحریر سمجھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔

"خیالستان" کے سرفہرست اس افسانہ "خارستان و گلستان" کا موضوع جنتی جبلت کی قوت ہے۔ نسرین نوش ایک جنت نما جزیرہ میں ہے، مہیلیوں کا جگہنا ہے اور دنیا کا ہر عیش و آرام میسر ہے، ہوساک نگاہوں سے بچنے کے لئے اسے دنیا بھر سے الگ تھلگ رکھا گیا ہے اور اسی لئے اس نے آج تک "مرد" نہ دیکھا لیکن عنفوانِ شباب اس غلغلی کو جنم دیتا ہے۔ جنتی عدم آسودگی جس کا باعث ہوتی ہے اور جس کے نتیجے میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کسی شے کی کمی کا احساس رہتا ہے۔ ادھر خارا جس خارستان میں ہے وہاں نہ تو عورت کے وجود کی رعنائی ہے اور نہ فطرت کی دیران اجاڑ بھائیں بھائیں کرتا جزیرہ جس میں چند مرد سانس کے رشتہ کی برقراری کی جدوجہد میں مبتلا ہیں ان سب کو بھی ایک شے کی کمی کا شدید احساس ہے اور وہ ہے۔ عورت! ایک دن حالات خارا اور نسرین کی ملاقات کرادیتے ہیں۔ دونوں نے اس سے قبل صنفِ مخالفت کی صورت تک نہ دیکھی تھی مگر جنسِ ادلیں تعارف کا باعث بنتی ہے اور یوں خارا کے بسے سے نسرین کے اچھوتے لبوں پر پھول کھل اُٹھتے ہیں۔

تقریباً ۲۰ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ کتابک سب سے طویل افسانہ ہی نہیں بلکہ سب سے دلچسپ اور بہترین بھی ہے۔ واقعات اور قصہ عام انداز سے مختلف ہیں اسی طرح



کردار نگاری بھی افسانوں کی عام روایت سے ہٹ کر ہے۔ قاری کی دلچسپی کیونکہ واقعات سے اپنے بس میں نہ کی جاسکتی تھی۔ اس لئے یلدرم انداز بیان کا سہارا لینے پر مجبور تھے۔ اگر اس افسانہ میں واقعات کی دلچسپی سے تحریر کی فضا برقرار رکھی جاسکتی اور کرداروں کی باقاعدہ نشوونما ہوتی تو شاید یلدرم رنگین نگاری سے چاشنی پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے اس ضمن میں ناقدین نے بالعموم اس اہم حقیقت سے صرف نظر کر لیا کہ صرف اسی ایک افسانہ میں ہی رنگین اور پُر شکفت اسلوب اپنایا گیا ہے ورنہ باقی تمام افسانوں کی زبان سیدھی سادی ہے جو بعض اوقات سپاٹ بھی ہو جاتی ہے۔ کسی ایک افسانہ کی زبان کا رنگین ہونا اور باقیوں کا نہ ہونا کوئی ایسا گناہ کبیرہ نہیں جس پر یلدرم کو الزام دیا جائے اس امر کی طرف اس لئے بطور خاص توجہ دلانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ یلدرم کی جس روایت کا مدت سے چرچا سنتے آرہے ہیں اس کی اساس صرف ایک افسانہ پر ہے۔ فنی لحاظ سے اس افسانہ کا مطالعہ کرنے پر سب سے قابل توجہ یہ بات ہے کہ یلدرم نے جزیروں کو EXOTIC بنانے کے لئے رنگین نگارش کا بطور خاص سہارا لیا ہے اور انداز قدیم داستان نگاری ایسا دکھا گیا ہے۔ چنانچہ ابتدا یوں ہے:

”آج سے دس ہزار برس قبل کا ماجرہ ہے کہ بحر ہند میں ایک جزیرہ تھا جو اب تاپیلہ ہے۔“

یا ”آریاؤں اور ہندوستان کے قدیم باشندوں سے بھی پہلے ایک قبیلہ ہندوستان سے ہجرت کر کے لکاکے جزیرہ میں جا بسا تھا۔“

ان جزیروں کو EXOTIC بنانے میں یلدرم نے بھی ذرا ٹھوکر کھائی ہے جو

داستان نگار کا مقدر رہی ہے یعنی ماحول کی تشکیل میں وہ رنگینی بیانی سے سماں پیدا کرے تو اور بات ہے ورنہ جزییات کا بیان قلمی کھول دیتا ہے۔ چنانچہ قدیم داستان نگاروں کی مانند اپنے تخیل سے تو یلدرم خوب گل بوٹے کھلا لیتے ہیں لیکن جزییات نگاری کے لحاظ سے انھوں نے ”آج سے دس ہزار برس قبل“ کے جزیرہ کے بیان میں قضا ہم عصر ہندوستان ہی کی رکھی ہے بعینہ قدیم داستان نگاروں کی مانند جو روم، شام چین سب میں دلی اور لکھنؤ کی دنیا بسا دیتے تھے چنانچہ اس طرح کے بیانات سے یہ جزیرہ دس ہزار برس قبل کا تو لگتا ہے لیکن کسی اردو فلم کے سیٹ پر حقیقت اور فینٹسی دونوں کا بھونڈا امتزاج جن کا طرہ امتیاز رہا ہے:

”لستے میں ایک قسم کی پھوٹی پریاں، صدف بھر کی بنی ہوئی نیفیریاں اور دھت اور سارنگی اور ستار غرض کہ پورا سادلے لئے نسرین نوش کے گرد اڑنے اور ستار بجائے لگیں۔“

ایک قسم کی پھوٹی پریوں اور صدف بھر کی بنی ہوئی نیفیروں میں نہ تو تخیل کے لئے صحیح بننے کی صلاحیت ہے اور نہ ہی سارنگی اور ستار کے تلازموں کے EXOTIC کا احساس ہوتا ہے یہ ایک موقع نہیں کہ ان چیزوں نے تلازمات کے امکانات ختم کئے ہیں اور بھی کئی مواقع پر یہی ہوا ہے مثلاً:

”موجوں کی آرگن سننے لگی۔“ ”کوچ کا بگل بجا دیا۔“ ”ٹھمریاں گاتی شروع کیں“ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جدید ذہن اور ترجمہ کے باوجود یلدرم داستانوں کے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکے چنانچہ جزیرہ سراندیپ سے ذہن فوراً ”بارغ و بہار کے سراندیپ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح نسرین نوش کا اپنی



سہیلیوں اور پریوں کی معیت میں دنیا بھر کے دکھوں (یعنی مرد) سے دور ایک فردوس منظر  
جزیرہ میں آزاد زندگی بسر کرنا ذہن کو داستانوں اور مثنوی کی شہزادیوں کی طرف لے  
جاتا ہے اسی طرح مناظر وغیرہ کے بیانات میں بھی انداز نگارش داستانوں کے قریب  
تر معلوم ہوتا ہے:

"سنگار کے بعد، اس صبح کے لئے ایک خاص رنگ کا لباس پہن کر  
نسرین نوش نیلو فر کے پتوں کی کشتی میں بیٹھ کر سہیلیوں کے ساتھ تھوڑی  
دیر تک نہر میں گئی پھر یہ سب کنارے پر بیٹھیں جہاں بلور اور پھولوں  
کی ایک گنجی تیار کھڑی تھی۔ اس گنجی میں دو مادہ سیرج جتنی ہوئی  
تھیں اور اس انتظار میں کہ ان کی ملکہ گنجی پر سوار ہوگی آمادہ روانگی  
کھڑی تھیں۔ جوئے رواں کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر نسرین نوش گاڑی  
میں سوار ہوئی اور جوئے رواں کو اپنے پاس بٹھا کر "دیار گل" چلنے کا  
حکم دیا۔ اس حکم کے سنتے ہی چند چھوٹی چھوٹی پریوں نے جو چھوٹے  
چھوٹے بگل لئے کھڑی تھیں کوچ کا بگل بجایا اور اس ترک و قشام  
کے ساتھ سواری روانہ ہوئی۔ سلسلے طاؤس، کبوتر، قمریاں، طوطی  
لمپتے ہوا میں اڑتے ہوئے گاتے، چمچاتے اور طرح طرح کے  
تملے کرتے جاتے تھے۔"

اس اقتباس میں بیان کئے گئے منظر کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم

"ALICE IN WONDERLAND" کا اردو روپ ہے۔

کھانے پینے کی اشیاء کے فن میں بھی یلدرم نے داستان نگاروں کا مخصوص انداز پایا ہے:

"یہ سب ایک دسترخوان پر بیٹھ گئیں زبرد کے طباقوں میں طرح طرح کے کھانے  
اور میوے لائے گئے خرے، انار، انگور سیب ٹکڑوں کے گوشت اور پھلیاں  
لائی گئیں۔ لائے کے پیالوں میں شراب شریف گلاب پئے گئے۔"

نقص! انسان کے بیانات اور تکنیک سراسر داستان ہے۔ وہی زبان کی رنگینی تو  
"طہسم ہوشربا" کی زبان اس سے اگر بہتر نہیں تو کسی لحاظ سے کم بھی نہیں کہی جاسکتی۔

ان خارجی مناظر اور جزئیات کے بعد جذبات و احساسات کی عکاسی دیکھیں تو  
اس میں یلدرم بہت کامیاب رہے ہیں چنانچہ نسرین نوش جنسی تحریک کی بنا پر جس بے چینی،  
انجن اور اس سے جنم لینے والے احساساتی اضطراب میں مبتلا ہے اسے بہت کامیابی سے  
اچاگر کیا گیا ہے۔ اس فن میں یلدرم نے غزل اور مرثیہ کے اس مخصوص انداز کو رد کر دیا  
جس کی بنا پر داخلی کیفیات اور خارجی مناظر کو ہم آہنگ کر کے ہم رنگ کر دیا جاتا ہے  
چنانچہ نسرین نوش اور جزیرہ دونوں پر گرائیڈی کا ایک ہی احساس مسلط نظر آتا ہے:  
نسرین کا حال ہے۔

"اب بھولوں کا اس پرشار ہونا اس کی روح کو مشغول نہ کرتا تھا، اپنے  
دلیوں کے ناپ و انداز اور غم کے اس کے دل کو نہ بہلاتے تھے سہیلیوں  
کا اس کے بدن کو ملنا اسے آرام نہ دیتا تھا وہ ایک شے تلاش کرتی تھی  
جسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہوگی کیا نہ ہوگی، ایک ہم چیز چاہتی  
تھی جو اسے دکھ دے، اس کے دل میں درد پیدا کرے، احساس پیدا  
کرنے اسے مل ڈے۔ ایک ایسی پرتوت، پربتات شے کہ باوجود اس کے  
حسن و جمال کے باوجود اس کے کہ وہ جزیرے کی ملکہ تھی اس سے شے بے



اس کے رعب میں نہ آئے بلکہ اسے پکڑے اسے مارے، ٹکڑے کر ڈالے!"

جنسی خود پردگی کی بہت خوبصورت تصویر کھینچی گئی ہے اور یہ پہلا موقع نہیں بلکہ یلدم غیر واضح اور مبہم اشارات میں اور کچھ بھی بتانے کی کوشش کرتے ملتے ہیں۔

اشقی جوانی ہو اور جنت نما جزیرہ میں، سہیلیوں کے جھڑپ میں زندگی بیت رہی ہو، وہ جنس کی گرا بناری سے مدہوش تو ہو لیکن اسکی تسکین کے ذریعہ سے نا آشنا تو ایسے میں کیا ہوتا ہے؟ یلدم نے واضح طور پر نسوانی ہم جنسیت کی طرف اشارہ نہیں کیا (اور اس کی توقع بھی بے جا ہے) لیکن بعض اشارات مل جاتے ہیں جو بظاہر بے ضرر معلوم ہوتے ہیں:

"لذیذ شراب کے نشہ سے سرخ نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گر پڑی۔"

"سہیلیاں اپنی مالک کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے

داغ معطر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں۔"

"اس کے زرم جسم کو سہلا سہلا کے...."

جنس سے مغلوب ہو کر سرخین کی یہ حالت ہوتی ہے:

"لیکن ایک صبح غلابہ معمول اس کے دل میں ایک جلن محسوس ہوئی تھی،

کا شادہ بتور کے قریب جو نہر بہتی تھی اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر

یٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت پڑی رہی...."

اس بے تابی کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہے تو یڈا بن جاتی ہے۔

"اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید برآق ہنس پھر رہا ہے اسے بھی

اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید سینے کو اپنے دھڑکنے ہوئے سینے

سے لگا لیا اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت

سے اسے بھیغنا شروع کیا اور اس طرح پرندوں کے زرم پروں میں اپنی آنکھوں

کو کچھ کھولے کچھ بند کئے بدن کو جھکائے دیر تک بے حرکت پڑی رہی۔"

یونانی اساطیر میں یڈا کو حاصل کرنے کے لئے زیوس نے راج مہنس کا روپ دھارا

تھا یہ دانتہ شاعروں کے ساتھ ساتھ صدیوں سے مصوروں کے تخیل کو بھی گرا تا رہا ہے

چنانچہ یلدم نے بھی اسی کو پیش نظر رکھا۔ فرق اتنا ہے کہ یڈا مغالطہ میں ماری گئی تھی۔

(۳)

اگر عورت کا یہ حال ہے تو مرد بھی کوئی خوش نہیں چنانچہ خارا خارستان میں جلتا

ہے (خارا اور خارستان کی لفظی مناسبت بھی قابل توجہ ہے) سات آدمی ہیں جو عورت

کے کو مل لس سے بغیر خود کو جنگلی جانوروں سے بدتر محسوس کرتے ہیں۔ جنھیں زخموں کو

دھونے کے لئے "عورت کے ہاتھ کی ضرورت محسوس ہوتی تھی" یا "خارا کا رفیق بچھا

جب کبھی نہایت تھک جاتا یا کسی اضطراب میں ہوتا اور کسی تکلیف سے بے تاب ہو کر

عورت عورت عورت" کہہ کہہ کے آہیں بھرا کرتا تھا" یا پھر "وہ بڑھاپے سوکھے پتوں

کو جن میں رگیں ابھری ہوئی نظر آتی تھیں اٹھا اٹھا کے کہتا "آہ! ایک عورت"

ایک عورت۔"

اس خارستان کو گلستان بنانے کے لئے بہار کے جس لطیف جھونکے کی ضرورت

ہے وہی نہیں اور یلدم نے قدم قدم پر بڑھے کی زبان سے اس محرومی کا احساس کئے

کی کوشش کی ہے۔ عورت کی باتیں سن سن کر خارا کا کبھی عورت دیکھ بغیر اس کا بت

بنانا ایک طرح سے جنس کا ارتقاء ہے یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک وہ جنسی



خواہش کے اظہار کے اسباب سے نا آشنا ہے کیونکہ :

”بڈھا اٹھ کر خارا کو لے کر جنگل میں ایک طرف لے جاتا اور کسی تار کے نیچے دو زلفے اپنی گردن ایک دوسرے سے ملائے کھڑے ہوتے انھیں دکھاتا اور کہتا۔

”دیکھتے ہو؟ سمجھتے ہو؟ بس“

خارا کچھ نہ سمجھتا اور پھر سوال آمیز نظروں سے بٹھے کے چہرے کو دیکھتا۔ بت بنانے میں خارا اچھا خاصہ پیگ مولین ثابت ہوا ہے۔ اس نے کیونکہ عورت نہیں دیکھی اس لئے اس کے جسم کے سحر سے نا آشنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کی حاصل عمر یہ عورتیں تھیں اور وہ ان سے بے حد محبت کرتا تھا، محبت ہی نہیں یہ پرستش کرتا تھا ”فرق صرف اتنا ہے کہ اسے کیونکہ زرافوں کے گردن میں گردن ڈانے کی وجہ کا علم نہیں اس لئے اسے یہ معلوم نہیں کہ اس نے ان بتوں کی صورت میں جنس کے مجرد تصور کی تجسیم کر کے ان کے روپ میں جنس کا معبد بنا رکھا ہے۔

خارا اور نسرین نوش کی جنگل میں ملاقات اور ایک دوسرے کو ”شکار“ سمجھ کر مارا ہونا جنس کا PRIMODIAL سطح پر مطالعہ کرنے کا ایک انداز ہے۔

نسرین نوش نے جب اس پر تیر چلایا تو ”دیکھا کہ زخم کھا کے وہ اس کی طرف جھپٹا اور قبل اس کے کہ دوسرا تیر چھوڑے اس نے اپنے تین شکار کے آغوش میں پایا اور شکار اور شکار کرنے والی کی نظریں ایک آتش ریز حرارت کے ساتھ ایک دوسرے میں... نسرین نوش کا نرم ریشمی لباس بارہ شگے کی کھال کے کپڑوں میں جسے خارا پہنے ہوئے تھا بچھنس گیا۔ دونوں نے اسے چھٹانا چاہا مگر دیکھتے کیا ہیں کہ ایک کا ہاتھ دوسرے

کے ہاتھ میں ہے اور ایک کا ہاتھ دوسرے کا ہاتھ کو محبت سے دبا رہا ہے۔“

تہذیب اور معاشرے سے دور اور ٹیبوز اور INHIBITIONS کی جگر بندوں سے آزاد یہ ملاپ جنس کی نیورسٹیس سے غیر آمیز جلی صورت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس میں انبار مل سائیکولو جی کا دخل نہیں، یہاں اعصابی خلل نہیں اور نہ ہی کج روی جنگل میں مرد اور عورت اسما آزادی، دلچسپی اور خوشی سے ہم کنار ہوتے ہیں جو فطرت کے آزاد بامیوں سے محض ہے اسی لئے یہ ملاپ کسی طرح کا کپلیکس پیدا کرنے کے برعکس دونوں کے لئے آگہی کا دروا کر دیتا ہے، یہ عرفان ذات ہے اور وجود کی تکمیل اسی لئے تو ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا کہ جزیس کے پرنسپل جیہا کرانے لگے۔ تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں ”اور جنسی ملاپ کے بعد“ پہلے نسرین ہوش میں آئی تو دیکھا کہ اس کے ہونٹوں پر دھواں خارا نے بوسہ لیا ایک پھول کھلا تھا۔“

یہ افسانہ یلدرم کا شاکر اور اردو کے بہترین افسانہ نویس شمار کیا جاسکتا ہے رنگین تشبیہوں اور استعاروں کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے موضوع کی بنا پر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو افسانہ کی ابتدا میں ہی جنس موضوع بن چکی تھی تو پھر بعد میں یہ موضوع ٹیبو کیوں بنا؟ میری رائے میں اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک یلدرم پر عاید ہوتی ہے۔ گو مشنویں اور رنجیتی میں بہت کچھ لکھا جا چکا تھا لیکن سرسید کی اصلاحی کوششوں اور نذیر احمد کے تعلیمی نادلوں کے بعد جنس پر افسانہ لکھنا خاصہ دشوار لگتا ہوگا سو اس کی خطرناکی کو رنگین اسلوب سے کیوں فلاح کرنے کی سعی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ تاریخی تشبیہات اور استعارات میں گم ہو گئے۔ اگر یہ افسانہ حقیقت نگاری کے تحت صاف اور سادہ انداز میں لکھا جاتا تو اردو افسانہ میں نام نہاد رومانی افسانہ کی داغ بیل نہ



نہ پڑتی اس کے ساتھ یہ ہوا کہ یلدرم کے ہم عصر پریم چند نے ہندو سماج سدھار کے لئے افسانے لکھ کر نذیر احمد کی روایت کو افسانوں میں فروغ دیا۔ اس پرستزاد سیاست سے ان کی دلچسپی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانہ میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرنے کی بدنامی منٹو، عصمت اور دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقدر میں آئی۔ یوں جنسی افسانہ کے مخالفین اس حقیقت سے بے خبر رہے کہ اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کا ایک بہت ہی اہم افسانہ جنس کے موضوع پر تھا گو اسلوب کی بنا پر "خارستان و گلستان" اردو افسانہ میں جنس کی روایت کے فروغ کا باعث نہ بن سکا لیکن پھر بھی اسے اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ اعزاز کم نہیں!

## افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب پارے کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے۔ آخر کیوں ایک کامیاب افسانہ نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو منٹو اور ندیم سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے لیکن ان دونوں نے بھی بعض اور اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بننے پر تہامی پسند کیا۔ گو یہ گلہ نہیں اور پریم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کا خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرتا ہے کہ وہ تجربات، وقوعات اور کیفیات کو یا تو محذب شیشے میں سے دیکھتا ہے ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے افسانہ نگار کے گرد و پیش زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث بھرے ملتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیر اثر، اپنے تنقیدی ذوق کی امداد سے رد و قبول کے بعد



چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویہ نگاہ وغیرہ بے متنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع رد عمل ہی سے ثبات ہو جاتا ہے کہ رد عمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس رد عمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو ناموزوں غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جاسکتی ہے لیکن رد عمل میں ادیب کی آزادی کو تو جھٹلایا نہیں جاسکتا بلکہ مدت ہی سے رد عمل میں آزاد روی عیاں ہوتی ہے۔ نفسی کیفیات کے زیراثر انتقیدی ذوق کی رہنمائی سے رد و قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی امداد سے فن کا نامہ پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔ گویا ادب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اس قدر دیا تو تنقیدی ذوق مسالہ کام کرے گا۔ جبکہ تخلیقی شعور سے اس عبارت کی تیر کے لئے خطوط متعین کئے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ اہتمام و تقسیم کے لئے ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف قانونوں میں بند ایک دوسرے سے لا تعلق ہوتے ہیں جس طرح تین بنیادی رنگوں میں، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کسی بیشی سے بولہ بولنی جنم لیتی ہے۔ اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اسامی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔ اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی

کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کی کارکردگی کو آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہو جاتا ہے لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (ٹیڈ) میں فرق آجائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات انتقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سرخ لگانا بھی آسان نہ ہوگا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظام عصبی ہے جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین کئے رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور اچھنچیں ہیں۔ پھر حامل ہے جس سے پیوستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد، ان عوامل کے عمل اور رد عمل کی وجہ سے عمل تخلیق کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب تولد بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر، انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقلاً ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر ذہنی کا دشمن اس کی غماز ہو جاتی ہیں نفسی کیفیات



کے غلبے سے فزوانی جذبات پیدا ہوگی۔ نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کھوج لگانے میں قطب نما کا کام بھی دے سکتی ہے۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرقعے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاری سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پرستی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو پھر "نالہ پانڈے نے نہیں ہے۔" والی بات ہوگی۔ تجربات نو، تکنیک میں تنوع اور اظہار و ابلاغ کے نئے وسائل کا کھوج اسی کے مہیون منت ہیں لیکن ایک بار پھر اس امر کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لئے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے منہ زور گھوڑوں ایسی نفسی کیفیات کو نگام ملتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق بجران یا ابال بننے پاتی ہے اور نہ ہی "آگینہ تندئی صہبا سے پگھلا جائے ہے۔" ایسی حالت ہوتی ہے۔ رد و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہتر بنا کر تجربات میں نئے پن کی کڑواہٹ کم کی جاتی ہے اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم

کے بعد جب ہم افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گوطالت اور وحدت تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن جب مجموعی لحاظ سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ — نقطہ عروج — کردار — منظر نگاری — مکالمے — جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین امتزاج اور فنکارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرض وجود میں آتی ہے چنانچہ مختلف ادیبوں نے اپنی عناصر میں کمی بیشی اور ترسیم و تیشیح سے تکنیک میں تنوع سے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویہ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے۔ اسے چونکہ افسانہ نگار کی وحدت تاثر کی ضرورت نہیں اس لئے اسے ان اساسی عناصر کے تمام امکانات پہلوؤں کا کھوج لگانے کی اجازت ہے اس کے برعکس افسانہ نگار کا کینوس محدود ہی نہیں بلکہ اسے وحدت تاثر سے شدت تاثر پیدا کرنی ہے۔ اس لئے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں رد و قبول کی بیشی اور ترسیم و تیشیح پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، وقوعہ یا منظر کا نام نہیں بلکہ ان میں ربط پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے اگر ایک لمحے کو ناول کے فصاحت و واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ دلچسپ، حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہوگا لیکن ان سب کو ایک لڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ وہ انفرادی اور بظاہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا



ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے "بھوٹ" "غیر حقیقی" اور "بعید از امکان" سمجھے گا۔ اسی لئے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہو سکتا کیونکہ ان کے پلاٹ منطقی، شاہدہ اور تجربہ کی کمزیر کہتے ہیں جبکہ جدید ناول کا قاری کہانی کو سچ نہ سمجھنے پر بھی پلاٹ کی منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انھیں امکانی "سمجھ کر تسلیم" کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBOCK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے:

"افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ سمجھے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کے انداز میں بیان کرنا کتاب کی ترتیب یا اجواب کی فہرست بیان کرنے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔"

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ باہم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر متناسب اور عام شاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "فضائے آزاد" ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا زیادہ گہرا اثر نہیں ہوتا۔ اسی لئے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے۔ پیچیدہ اور گتھا ہوا پلاٹ جو تو قاری سپنس کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ رہائی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے ہماری

قدیم داستان گو بھی اس گروے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو ابھانے کے لئے ضمنی قصوں اور قصہ در قصہ کی امداد لیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا۔ ہر کے احساس کے تحت داستان میں محو ہے۔ اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیلا کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہزاد کی ہے اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

"بھول" والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے بھٹنے کی بجائے بکھیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں *PICARESQUE* ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں "فضائے آزاد" اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ خصوصیت سے "امراؤ جان" آدا۔ جس میں انھوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطہ شروع پر آکر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لئے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بنا پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کو ادھر ادھر بھٹکنے کی بجائے ایک ہی خط پہ گامزن رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی نہ تو ماکت ہوتی ہے اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقار اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جاسکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے :





کسی گراف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز ملیں گے جیسے :



سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا۔  
 نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے۔ دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ  
 خطوط ہی پر رواں رہتی ہے۔ اس لئے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات و  
 تصورات، جذبات اور احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں جس  
 کے نتیجے میں قاری محض "قاری" رہتے ہوئے "فعال قاری" نہیں بن سکتا اسی لئے تو  
 بعض اوقات حالت کچھ ایسی ہوتی ہے جیسے کسی برتن میں مشک انڈیل دی۔ برتن بڑا  
 ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا در نہ کناروں سے بہہ نکلے گا۔ یہی حال اس افسانوی  
 ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو۔ چنانچہ  
 بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا ایک طرفہ ٹریفک والی بات ہو جاتی ہے۔  
 ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت  
 پیدا ہو جاتی ہے مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات تنقید  
 ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ ادھر قاری میں بھی یہ سہ عناصر ہوتے  
 ہیں گو خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کئے جاتے ہیں اس کا نتیجہ یہ  
 نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دوران مطالعہ سوچا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہونے

کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایمرسن نے جس کے لئے تخلیقی مطالعہ کی اصطلاح وضع  
 کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے۔ دوران مطالعہ ذہن محض سوچا رہی نہیں بلکہ تحت  
 شعور کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و  
 احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے۔ اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور  
 مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے جسے میں نے مکالمہ سے تعبیر کیا ہے اور اسی سے  
 قاری "فعال قاری" بنتا ہے۔ اس صورت میں نہ ادیب مقہور بنتا ہے اور اس کی تخلیق  
 پانی کی مشک اور نہ ہی قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے اس لئے  
 مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انھیں تقویت دے کر مزید جلا بخشتے ہوئے  
 مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنا دیتا ہے آئی۔ اے رچرڈز نے بھی اس پہلو پر بہت  
 زور دیا ہے۔ اس کے بقول :

"کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ  
 ملتا ہے انہیں ہم "رو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں رو میں لاتعداد ہوں  
 رابطہ کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔  
 ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم "عقلی رو" کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسری کو متحرک  
 یا ہیمانی رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیری کی  
 مرہون منت ہوتی ہے۔"  
 "اب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لئے ہمیں ہن کا بے حد نازک اور لطیف



توازنوں کے نئے تشکیلات پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور کرنا ہوگا۔ ایسا نظام جو۔ ہماری صحت تک مسلسل ارتقا پذیر رہتا رہے۔ پھر وہ خارجی ہرج و مرج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اس نظام میں ہجلی کا باعث بنتا ہے۔ اس ہجلی کے بعد یہ نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر ہوگا۔ جس کے زیر اثر ہم نے ہجج کے سامنے رد عمل کا مظاہرہ کیا۔ اور اس نظام کا اساسی توازن ہماری بنیادی دھچپیوں سے تشکیل پاتا ہے۔

دھچپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرڈ نے اسے بہت وسیع معانی میں استعمال کیا ہے گو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب پارے کو ”دھچپ“ سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطفت اندوز ہو رہا ہوتا ہے لیکن ادب پارے کی یہ دھچپی دراصل وہ ہجج ثابت ہوتی ہے جو قاری کے ”بے حد نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک ہجلی کا باعث“ بنتی ہے۔ اسلئے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔

لکھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں ”مکالمہ“ سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس ضمن میں نذیر احمد اور عبد الحلیم شرر کے پلاٹوں کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ نذیر احمد کی مدرسانہ ذہنیت، واعظانہ اسلوب اور اندھی

مقصود نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتی۔ جبکہ شرر نے ناکام کردار نگاری، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبالغہ آمیز تصویر کاری ایسے عیوب چھپانے کے لئے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دھچپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو بولنے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطہ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افراد نظریات حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم لیتا ہے اسلئے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا مقام بھی آئے گا جہاں دونوں متضاد قوتوں کی آویزش منطقی انتہا پر پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ افسانوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم شعری نہیں) کی انتہائی صورت نقطہ عروج سے تعبیر ہوتی ہے اور بھی اچھے کہانی کاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطہ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جاسکتا ہے جہاں کردار شہی اور واقعات خلاق عادت اچانچہ شرر کے بعض ناولوں میں نقطہ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کردار دونوں پر ہی چھلے رہتے ہیں اسلئے ان کے ناولوں میں شاید ہی کہیں نقطہ عروج لے ابن الوقت اور توبہ النصوص میں نقص عروج پیدا کرنے والی کشمکش موجود ہے لیکن وہ یوں بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی میں اعلیٰ کردار بننے وال تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انھیں فطری نشوونما کا موقع دیا جائے تو ان کے کردار، کرداری محرکات اور ماحول کی باہمی کش مکش سے جو نفسی نقطہ عروج



جنم لیتا ہے وہ شر کے واقعاتی نقطہ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا  
لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا سوا کیونکہ اپنے  
پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روا رکھتے تھے۔  
اس لئے ترتیبی شعور کے حامل ان پلاٹوں میں نقطہ عروج واقعات ہی نہیں بلکہ اس  
میں شعور کا دش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطہ عروج کی نفسی اہمیت  
کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطہ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیر اثر جنم  
لینا چاہیے۔

نقطہ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت یہی ہے کہ قدیم  
ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت  
دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی کشمکش اور  
ادب باطنی کیفیات کو عکاسی کا مقصد فن سمجھا جاتا ہے پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع  
تھے (قدیم داستانیں، نذیر احمد اور شر کے ناول) اس لئے ارتقا کے باوجود بھی وہ متا  
کرداروں پر عادی ہوتے تھے اور کردار واقعات کا رد عمل ہوتے تھے لیکن اب معاملہ  
برعکس ہے۔ یعنی واقعہ کردار کے رد عمل سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اب خارجی وقوعات  
کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش  
پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا ایجماع دنیا ہی نقطہ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ  
خود کرداروں کی داخلی کشمکش نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔ یہ نفسی نقطہ عروج کچھ  
جدید نفسیات کا مرہون منت نہیں بلکہ ہر اس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطہ عروج  
ن ملتا جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی پید کیوں پر استوار کی ہو۔ دستوفسکی کے ناول

ناول نفسی نقطہ عروج کی بڑی خوبصورت مثالیں ہیں کیونکہ اس کے سبھی اچھے ناولوں  
میں کردار واقعات کے تابع نہیں بلکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع  
پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول "تیرھی لکیر" اس انداز کی بڑی  
اچھی مثال ہے افسانوں میں پریم چند نے مثوری طور سے اس کا التزام روا رکھا کہ  
کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطہ عروج جنم لے چنانچہ ان کے "زیور کا ڈبہ" ایسے عام  
افسانہ سے لے کر "کفن" ایسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطہ عروج کی کامیاب  
مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ پریم چند کے بعد منٹو، عصمت، بیدی اور ندیم کے افسانوں میں  
نفسی نقطہ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے۔ ندیم نے گذشتہ سالوں میں اپنے افسانوں  
کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں  
آ رہی ہیں۔ اس ضمن میں "موج خون" بڑی کامیاب مثال ہے جہاں داخلی کشمکش نفسی  
نقطہ عروج کا باعث بنتی ہے۔

ناول و افسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطہ عروج مل جاتا ہے حالانکہ  
ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کشمکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر کی جاتی ہے  
لیکن اس کے باوجود بھی یو جین او نیل، آر تھر ملر اور جینسی ویم ایسے ڈرامہ نگاروں نے جنہی  
مرومیوں اور نفسی تغیرات سے جنم لینے والے انسانی المیہ کو نفسی نقطہ عروج سے اور بھی  
موثر بنایا ہے۔ اردو میں میرزا ادیب نے بعض ڈراموں اور خصوصیت سے "یشیہ کی دیوار" میں  
اس سے بہت کام لیا ہے۔ "یشیہ کی دیوار" میں کیونکہ عام ڈرامائی مفہوم میں "عمل" نہ ہونے  
کے برابر ہے۔ اس لئے میرزا ادیب نے تاثر کے لئے صرف نفسی کشمکش اور اس سے جنم  
لینے والے نفسی نقطہ عروج پر انحصار کیا ہے۔



جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح و تحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا اس کے  
افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب ملازم خیالات اور شعور کی رو  
سے کیا۔ ملازم خیالات کا اصول گو "قدیم" نفسیات میں بھی تھا لیکن تحلیل نفسی میں  
نوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی۔ فرائڈ کے  
بعد فرنگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جداگانہ طرز علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات  
دیگرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا وقوعہ بھی بنا دیا۔ سیدھے سادے الفاظ میں اس  
نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے دیپ چلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن  
ہوتا ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے  
پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح مٹھوس یا جامہ کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ تو ذہنی  
کے دھارے کی طرح ہر دم رواں دواں اور متغیر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں  
شعور خط مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رو کے  
چار خصائص بیان کئے جو مختصراً یوں ہیں :

- ۱۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔
- ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔
- ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔
- د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیا اور واقعات میں رد و قبول کے باعث بعض میں تو  
دبسی ظاہر کرتی ہے۔ جبکہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ ایک اور موقع پر اس نے شعور  
کی تد کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

Q1 WILLIAM JAMES. "TEXT BOOK OF PSYCHOLOGY." 1912.  
Q1 181D P. 163.

"کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالم پرواز اور حالت سکون کا مشاہدہ کیا  
جاسکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے  
میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفے سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم  
شعور کی رو میں حالت سکون کا ثباتی حصہ (SUBSTANTIVE PART)  
اور عالم پرواز کو عبوری حصہ TRANSITIVE PART کہیں گے۔

شعور کی رو کا تفصیلی تذکرہ اس بنا پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی ادب کی  
تکنیک کو بے حد متاثر کیا جبکہ آزاد تلازمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا  
خاص طور سے ان شعراء نے جنہوں نے ایڈرا پاؤنڈ کی پیروی میں امیجز کو اساسی  
اہمیت دی یا جو سرریلیزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلازمہ اور شعور کی رو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں  
بالخصوص نظم و ضبط اور ترتیب و توازن کا کچھ ضرورت سے زیادہ ہی لحاظ رکھا جاتا تھا  
جس کے نتیجہ میں کردار واقعات کی سیر میں پرمصنّف کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جاتے  
چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا  
جاتا اور کرداری خصائص بیان ہوتے (بلکہ علیہ تک بتلایا جاتا) یوں ان کی روشنی میں  
کردار اُبھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام  
لیا جاتا تھا۔ بلکہ بعض اوقات رنگ بھرتے جاتے۔ داستانی کردار نگاری اس انداز کی  
حامل تھی۔ علاوہ ازیں واقعات کے بیان میں کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا  
جاتا تھا اس لئے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی، کہانی میں پلاٹ ریڈھ کی ہڈی تھا  
اس میں بھول مٹیب اور بغیر پلاٹ کے کہانی کفر!



تلازمہ اور شعور کی رونے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گرات کے سیدھے خطوط ابھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے۔ اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری نہ رہا بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا منظر قرار دے دیا۔ اور ظاہر ہے کہ ذہن زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلازمہ اور شعور کی رونے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لا شعوری محرکات ان دونوں کا انداز اور رخ متعین کرتے ہیں اگر محتمل افراد کے لئے ایک ہی شے، لفظ یا رنگ کو ترجیح بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گاڑی کا رخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لا شعور پھلپے مارتا رہتا ہے جس کہانی کار نے صرف لا شعوری محرکات کی عکاسی ہی کو مقصود فن قرار دیا۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم و ضبط کا تقاضی ہے۔ لا شعور کی اودھم بھری دنیا اس سے بھر ہے اس لئے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے میں فٹ نہ ہو سکیں اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لا شعوری خاکے لئے لی۔ یوں کہانی کار کے لئے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کردار کی خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا۔ اب وہ علامات و امیجز وغیرہ کی امداد سے لا شعوری عوامل کی کار فرمایوں پر روشنی ڈال کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر کشی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رونے کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا ناول

ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دور میں ہیں بلکہ سبھی مقبول اور سلجھے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔ بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کسی دیگر تکنیکی لوازمات سے پوری کردی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا تو مقصد تجربہ کی سنسنی فیزی تھا اور ایسی زویدگی پیدا کی کہ کسی کے پلے بھی کچھ نہ پڑے ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجزیہ کے لئے تو استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن اگر قاری تک کسی بات کا ابلاغ نہیں ہو پاتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات بے سود ہوتے ہیں۔ نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے اور ادب میں بھی نفسیات سے ہی کام لیا جانا چاہئے۔ لیکن اگر نفسیات کے زیر اثر لکھی جلتے والی تحریر ابلاغ سے عاری محض بے معنی اظہار ہو تو ایسی نفس بینی کس کام کی؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی یہی ہے کہ قاری اس کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلا جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بنا پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے رہتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں بھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے۔ گو بچوں اور عورتوں میں خام احساسات اور شدت جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب



نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ مرد بالعموم عورتوں کی مانند "مدانی" ناول پڑھ کر، رد و کرکچے بھگو کر، ناکام آرزوں کا مہا و تلاش نہیں کرتے لیکن شاذ و بے بھی ہوتے ہیں، البتہ عورتوں کی مانند مردوں کے صرف غدد ہی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر لکھی جانے والی بیشتر بے سرپرستی کی تجربہ کی کہانیاں سے تطبیق کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں رہتا اس لئے یہ تاثر انگریزی کے بہت بڑے اور اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔

انسانی زندگی کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر تشہد ہے گا۔ کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھا تا بلکہ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بنتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ ذہنی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں "مکالمہ" کے تحت بیان کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ کردار قطری ہو اور کردار نگاری فطرت (یا زیادہ سے زیادہ نفسیات) کے اصولوں کے مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما میں ای ایم فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT) دو قسموں پر انحصار کیا جاتا ہے۔ فاسٹر کے بقول :

"ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں۔ سترھویں صدی میں سیدھے کردار "مزاحیہ" کہلاتے تھے۔ اب انہیں بعض اوقات مثالی (TYPE) یا بسا اوقات کرداری فاکر بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی خاص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے غیر سے ہوتی ہے

لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہو تو ان میں اس کجی کے آثار ہو جاتے ہیں جو بالآخر مدور کردار پختہ ہوتی ہے۔ "سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں آسانی پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ عضوی آنکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ ادل الذکر کے لئے تو ان کا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے۔" ۷۵

"دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انہیں با آسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انہیں تبدیل نہ کر سکے اس لئے قاری انہیں فراموش نہیں کر سکتا۔" ۷۶

مدور کرداروں کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی اس لئے آسانی انہیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے البتہ وہ انہیں سیدھے کرداروں کے مقابلے میں بہتر سمجھتا ہے کیونکہ صرف مدور کردار ہی کچھ دیر کے لئے المیہ کردار کی ادائیگی کے قابل ہوتے ہیں اور ہم میں یہ مزاح یا تخصیص کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں۔ ۷۷

یہ متنی غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جاسکتی ہے؟ اگر انسانی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں

E.M. FOSTER, "ASPECTS OF THE NOVEL" P. 73.

۷۵ ایضاً صفحہ: ۷۶

۷۶ ایضاً صفحہ: ۷۷

۷۷ ایضاً صفحہ: ۷۸



علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہوگی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا ہے اسے سیدھے اور مدور میں سمیٹا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں! علاوہ ازیں فاسطرنے سیدھے کرداروں کی جو خصوصیات گنوائی ہیں یہ وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تمثیل (ALLEGORY) کے جامع الصفات اور اسم ہسمی کرداروں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن تمثیل کے کرداروں کو افسانوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی۔

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو "فطری" سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی۔ ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات ایسی خورد روی اور نمونہ ہوتی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو۔ اب اگر کردار نگاری فطری "ہو" کو — کردار نگاری نفسیاتی — ہو — سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچی ہے۔ یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلہ میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے۔ اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہئے۔ فطری کردار نگاری داستانوں کی مثالی کردار نگاری یا اخلاقی اور واعظانہ کہانیوں کے "شاعرانہ انصاف" کے برعکس سمجھی جاسکتی ہے۔ انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تمثیلی حیثیت کی بنا پر انسان نہ ہوتے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا۔ اس لئے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کر دی جاتی تھیں کہ وہ ان کے برعکس ہی نہ ثابت ہو سکیں بلکہ کامران بھی رہیں۔ کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا کہ داستان

حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پر نظر آتے تھے (بلکہ ان کا حلیہ تک بھی مبلنے کی بنا پر عام انسانی طیلے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے زرخیز تخیل کی پیداوار تھیں۔ اس لئے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی مقصود قرار دی گئی۔ تو پھر کرداروں سے ان کی فوق البشریت پھین کر انہیں محض بشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جنم لیا۔ یعنی کردار انسان جو — اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے لئے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مد نظر رکھنا ضروری تھا جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقا میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جاسکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں۔ کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے جو عقل عامہ کی کسوٹی پر بھی پرکھے جاسکتے ہیں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس انداز نظر پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھئے۔ جب علی بیگ سرور کے "فسانہ عجائب" کا جان عالم غیر فطری کردار ہے اور مرزا رسوا کی امراؤ جان آدا فطری جبکہ پریم چند کے "کفن" کا ہیرہ نفسیاتی کردار ہے۔ کیونکہ ہر آدمی بوی کا کفن بچ کو تشے میں دھت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار فطری بھی ہو گا۔ کیونکہ اسکی ہوا لعیبیاں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ اس لئے کامیاب کردار کا معیار اس کا



محض فطری ہونا نہیں۔ بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔ اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ تو عابد علی عابد صاحب "اصول اقتصادیات" میں منٹو کے افسانے "چمک" کی طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے کیونکہ سوگندھی کا کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرز عمل سے کبھی بھی چمک نہ محسوس کرتی۔

میں یہ نہیں کہا کہ کبھی کہانی کا کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ یقیناً ایسی تھیں۔ اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستوفسکی تک کبھی ماہرین نفسیات تھے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات والوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ دراصل لکھنے والے کی بصیرت مشاہدہ اور ژرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا نباض بنا دیتی ہے۔ اس لئے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرتعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنہیں وہ اپنا دوست دشمن اور ہمدرد سمجھتے ہوئے دیرا ہی رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔

انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیت نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں بعض نفسی پیچیدگیاں اور الجھی کیفیات اسے کچھ کا کچھ بنادیتی ہیں کہانی کار کے لئے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی چنگی کے لئے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے

زندہ نفسی مرتعے تخلیق کئے۔ منٹو کے افسانے اس کی خوبصورت اور کامیاب مثالیں ہیں۔ انبار مل کرداروں کی تحلیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی بھی ناکافی رہتی ہے۔ بلکہ اس مقصد کے لئے کہانی کار کو نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ سماجی سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ ان سب پرستیزانہ یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہئے۔ اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے درپے بھی — نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے مانتا ہو اور نہ ہی رنگین شیشیوں کی عینک سے دیکھتا ہو۔ بلکہ زندگی جیسی کہ وہ ہے اُسے اسی روپ میں دیکھتے ہوئے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو۔ یوں کہانی کار میں وہ ذہنی لچک پیدا ہو جائے۔ جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اس لئے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعا ذرہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہوئے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای ایم فاسٹر کے سیدھے اور مدور کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو گا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرما نفسی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا حالانکہ عالم زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لئے بنیادی اہمیت نشوونما کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدور ہر طرح کے افراد ملتے ہیں۔



مگر یہ سب اپنے اسی کردار سے پہچانے جاتے ہیں۔ جو نفسی عناصر سے صورت پذیر ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے۔ جس کے لئے ٹینگ نے PERSONA کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو قانون میں فت کر دینا۔ کردار نگاری ایسے اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دیتا ہے۔ ایسی تقسیم سے افسانے کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں۔ بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت ایک انداز اور ایک رد عمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی۔ بلکہ افسانہ نگار چند اشارات ہی پر اکتفا کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے۔ اگر ہم منٹو، بیدی، ندیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو محض مید سے اور مدور میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے۔ اگر اس مسئلے کو عمومیت دیتے ہوئے دو قسمیں ضرور کرتی ہیں تو پھر ٹینگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن (INTE-ROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ٹینگ نے شخصیت کے ان دو اساسی سیلانوں کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز کی پیروی بھی کی جاسکتی ہے جس نے گوادنی تنقید نہ کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں کی دو اقسام ضرور کریں، اس کے خیال میں بلحاظ ذہن کچھ لکھنے والے کوئل (TENDER)

تو کچھ سخت (TOUGH MINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کمبوتروں کی مانند دو کابکوں میں بانٹ دینا درست نہیں۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی امداد سے زیادہ بہتر اقسام بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اور نہیں تو انھیں نفسیاتی اور اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا جاسکتا ہے۔



کئے اور یوں اپنی ذات میں ایک تنازعہ بن گئے۔ میں ذاتی طور سے ان کے افسانوں کا مداح ہوں اور "آخری آدمی" کو اردو افسانہ میں قابل قدر اضافہ سمجھتا ہوں لیکن ان کی نزاعی حیثیت سے چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔

نقاد جب محض نقاد ہی ہو تو اس کی آراء قطع نظر اس سے وہ صحیح ہیں یا غلط۔ اسی بنا پر غیر شخصی ہو سکتی ہیں کہ اس کے فیصلوں کی (اساس تنقیدی بصیرت اور غیر جانبداری پر ہوتی ہے۔ لیکن نقاد اگر کسی اور صنف ادب سے بھی تخلیقی دھچکی رکھتا ہو تو اس کی تنقید دوسروں کے لئے غیر جانبداری کے باوجود بھی اپنے حق میں بعض اوقات ڈگری مار جائے گی۔ نقاد کی ایسی جانبداری بھی عمومی لحاظ سے دو طرح کی ہوگی۔ اس کی عایدانہ صورت تو وہ ہوتی ہے۔ جہاں خود ہی اپنی تخلیقات پر مقالے سپرد قلم کئے جلتے ہوں جیسے۔ بزارڈ ٹلنے لپٹنے ڈراموں کے ساتھ طویل مقدمے بھی لکھے ہمارے ہاں بھی ایسی مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں، چنانچہ قمار شیریں کے سب سے اہم اور غیر مشروط مداح نقاد کا نام بھی ممتاز شیریں ہی ہے۔ دوسری صورت میں انداز بالواسطہ ہوتا ہے اور یوں تنقید اپنے فن اور ادب کے لئے کبھی جواز بنتی ہے تو کبھی دفاع کا کام کرتی ہے کبھی اپنے فن کے حوالہ سے دوسروں پر اعتراضات کئے جاتے ہیں تو کبھی یہ معذرت نامہ کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ انتظار صاحب کا یہ مضمون بھی اسی نوعیت کا ہے اور بالواسطہ طور سے اپنے "داستانی افسانوں" کا جواز یا یہ جواز اگر جائز حدود میں رہتا تو کوئی مضائقہ نہ تھا لیکن انھوں نے تو بیک جنبش قلم سب کچھ غلط ثابت کر دیا ان کے بقول:

اردو افسانے یا نکلشن کی بڑی اور اصل روایت وہ ہے جسے داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں اس روایت کے خلاف بھی سازش تو اسی روز ہوئی تھی جس

## مختصر افسانہ : اعتراضات و جوابات

انتظار حسین نے "اردو کا مختصر افسانہ پاکستان میں" (میپ ۱۲۔ خاص نمبر) میں خیالات کا اظہار کیا ان پر مزید بحث ہو سکتی ہے۔ گو افسانہ نگاری یا کالم نویسی کی مانند تنقید ان کے لئے باقاعدہ حیثیت نہیں رکھتی اس لئے اصولاً تو ان کے اس مضمون یا اسی نوع کی بعض اور تحریروں کا نوش لینا بھی ضروری نہیں لیکن جب ایک معروف افسانہ نگار افسانہ کی تمام تاریخ ہی کو غلط ثابت کرنے کو شش کرے تو غلط فہمیوں میں مزید اضافہ کی خاطر آراء کی چھان پھٹک لازم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین صاحب اب ممتاز افسانہ نگاروں میں شامل کئے جاتے ہیں۔ کسی زمانہ میں وہ بھی عام افسانہ نگاروں کی مانند سمجھے میں آجائے والے افسانے جنہیں اب وہ حقارت سے سیدھی سادی حقیقت نگاری کہتے ہیں۔ لکھتے رہے لیکن گزشتہ چند سالوں سے انہوں نے داستانی اسلوب، غلامات اور ایجنز اپنا کر افسانے لکھنے شروع



روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کے مقام سے گلا کر پروپگنڈے کی سطح پر لانے کی کوشش کی داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھانا گویا کائنات کو تصور کرنے اور حقیقت کو سمجھنے کے ایک اسلوب سے اس پوری تہذیب سے جس کی کوکھ سے اس اسلوب نے جنم لیا تھا، ایمان اٹھ جانے کا اعلان تھا، ویسے تو پوری سرسید تحریک ہی اسی قسم کا اعلان تھی۔ سرسید تحریک کے زیر اثر نیا مسلمان ذہن پیدا ہوا۔ افسانے کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے۔ آگے چل کر منشی پریم چند اپنے نئے ہندو ذہن کے ساتھ اس دنیا میں داخل ہوئے۔ دو چار قدم آگے گئے عورت داستانوں ہی کی روایت نہیں بلکہ نئے فکشن کی وہ روایت بھی جسے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فروغ بخشا ان کے لئے ناقابل قبول تھی۔

اس پیراگراف میں انتظار صاحب نے اپنے نقطہ نظر کو تین دلائل پر استوار کیا ہے اور انہیں تمام مضمون ہی کی نہیں بلکہ عمومی لحاظ سے ان کے خیالات کی بھی اساس قرار دیا جاسکتا ہے۔

وہ دلائل یہ ہیں :

۱۔ اردو افسانے کی اصل روایت داستانوں کی روایت ہے۔

ب۔ نئے فکشن کی "سازش" اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف ہے۔

ج۔ پریم چند کیونکہ ہندو ذہنیت کے ترجمان تھے۔ لہذا ان کے لئے داستان ہی نہیں بلکہ نذیر احمد اور رتن ناتھ سرشار کے "نئے فکشن" کی روایت بھی قابل قبول تھی۔

اور یہ ہیں وہ دلائل جن کی روشنی میں انھوں نے مختصر افسانہ کی تاریخ کا مطالعہ کیا

اور یہ اخلاقی سبق نکالنا۔ اردو افسانے کے زوال کی ابتدا منشی پریم چند سے ہوتی ہے۔ (مضمون کی تیسری سطر)

پیشتر اس کے کہ ان دلائل کا تجزیہ کیا جائے میں اس منطقی مغالطہ کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری سمجھتا ہوں جو "اردو افسانہ" اور فکشن کے الفاظ سے پیدا ہو رہا ہے اور مغالطہ یوں ہے کہ وہ ایک ہی سانس میں افسانہ، ناول بلکہ داستان کا بھی نام لے رہے ہیں اور ایک ہی سانس میں یوں نام لے رہے ہیں کہ داستانوں کی روایت سے کتنے کے جرم میں پریم چند کی مذمت کی جاسکے۔ لیکن نہ جانے کیوں یہ حقیقت ان کے پیش نگاہ نہ رہی کہ افسانہ اور ناول کی بنا پر ان کا نام ساتھ ساتھ لیا جا رہا ہے تو شعاعی کی بعض اصناف جیسے مثنوی یا رزمیہ کو بھی کیوں نہ فکشن میں شامل کر لیا جائے؟ مختلف اصناف کا بھیجٹ پالنے اور ان سے وابستہ تکنیکی مباحث میں الجھنے کی کیا ضرورت ہے؟ اسے ذہن میں رکھتے ہوئے جب مندرجہ بالا اقتباس کا ژرف نگاہی سے مطالعہ کریں تو یہ منطقی مغالطہ فوراً عیاں ہو جاتا ہے :

"اردو افسانے یا فکشن کی بڑی اور اصلی روایت وہ ہے جسے داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں۔ اس روایت کے خلاف پہلی سازش تو اس روز ہوئی تھی جس روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کی بعد کی سطور میں بھی حسب سہولت وہ الفاظ بدلتے جاتے ہیں چنانچہ "افسانہ کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے۔" لیکن ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد کی روایت "افسانہ نگار پریم چند" کے لئے ناقابل قبول ثابت کی گئی ہے حالانکہ چند سطور پہلے ہی وہ ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول کو "سازش" سمجھتے ہیں لیکن پریم چند



کی مخالفت میں وہ چند سطروں بعد ہی اس "سازش" کو بھی "نئے فکشن کی روایت" قرار دے دیتے ہیں اگر ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول "واقعی" سازش" تھے تو میرے خیال میں پریم چند نے "سازش" کی اس روایت کو توڑ کر اپنی فن کارانہ بصیرت کا ثبوت دیا اس پر تو ان کی تعریف ہونی چاہئے تاکہ مذمت؟ اس کے بعد ان دلائل کے تجزیہ کی کوشش کروں گا جن پر اس مضمون کی اساس استوار ہے :

سب سے پہلے داستانوں کا مسئلہ لیں۔ داستانیں تہذیب کے بچپن سے تعلق رکھتی ہیں اور ادب کی اولیں صورت قرار دی جاسکتی ہیں اور اگر ڈونگ کے اجتماعی شعور کے حوالے سے داستانوں کے سمجھنے کی کوشش کریں تو یہ اساطیر ایسی اہمیت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر ممالک کی بعض داستانوں، افسانوی شخصیات اور LEGENDS وغیرہ میں بعض اوقات گہری مماثلت بھی پائی گئی ہے میں داستانوں کا مخالفت نہیں ادا نہ ہی ان کی اہمیت سے منکر لیکن اس امر پر زور ضرور دوں گا کہ ہم داستانوں میں کسی محض تہذیب کا پر تو تو تلاش کر سکتے ہیں لیکن انہیں تہذیبی روایت نہیں قرار دیا جاسکتا وہ اس لئے کہ روایت کسی خاص خیال تصور یا نظریہ کا تواتر سے ظہور پذیر ہونا ہے اور اس کی صحت مندی کا معیار اس کا ہر عہد کے لئے قابل قبول ہونا ہے ورنہ تجربات کی صورت میں بغاوت ہوتی ہے۔ اسی موقع پر میں مضمون کے آخری حصہ کی طرف رجوع کروں گا جہاں انتظار صاحب نے ۶۵ کی جنگ کے ضمن میں لکھا: جس عقیدت مند شہری نے جیتی جاگتی آنکھوں سے کسی گھڑ سوار، کسی سبز پوش کو میدان جنگ کی طرف رواں دواں دیکھا اور جن

بوڑھیوں کو خواب میں آنحضرت کی طرف سے فتح کی بشارت ہوئی۔ وہ تو اسے "ایک روحانی واردات" قرار دیتے ہیں لیکن DEPTH PSYCHOLOGY کا طالب علم اسے ڈونگ کی اصطلاح میں PRIMORDIAL IMAGES کا ظہور سمجھے گا یہ وہ نفسی وقوعہ ہے جس کے سراغ اساطیر میں بکھرے ملتے ہیں ہماری داستانوں میں بھی جہاں سبز پوش بزرگوں کا ظہور ہوتا ہے۔ یا حضرت علیؑ مشکلا کشائی کرتے ہیں۔ تو یہ سب دراصل PRIMORDIAL IMAGES کی بنا پر ہے۔ یہ لاشعوری عمل ہے اور اسے از خود طاری نہیں کیا جاسکتا مسلم (اور غیر مسلم بھی) ابتلا میں مذہبی بزرگ دیکھتے رہے ہیں۔ تقسیم ملک کے وقت میں ۱۵ نومبر تک انبالہ شہر میں رہا اس وقت جبکہ اطراف و جوانب میں فسادات کی آگ بھڑک رہی تھی تو ایسے میں بہت سے لوگوں کو خواب میں وہاں کے دو بزرگوں حضرت لکھنوی شاہ اور حضرت توکل شاہ نے سکھوں سے محفوظ رہنے کی بشارت دی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس نوع کے واقعات کوئی ایسے عنقا نہیں کہ انہیں روحانی واردات "قرار دے" افسانہ نگاروں کو اس سے استفادہ کا مشورہ دیا جائے۔ بظاہر تو اس میں روحانیت یا مذہبیت نظر آتی ہے لیکن یہ محض اعضا بانی کھیل ہے اور خوف کا لاشعوری اظہار اس لئے انتظار صاحب کا اس پر زور دینا کہ "یہ وہ عمل تھا جس سے ہمارا افسانہ شامسا ہونا قبول کرتا تو اُسے اس قوم کے باطن تک رسائی حاصل ہو سکتی تھی اور وہ اس جنگ کے بارے میں بامعنی افسانہ لکھ سکتا تھا، قطعی طور سے محل نظر ہے !

انتظار صاحب افسانہ نگار ہیں اور انھیں بھی اس کی خبر ہوگی کہ افسانہ کا فن سمیٹنے کا فن ہے ناول کی مانند پھیلاؤ کا نہیں! افسانہ نگار فرد کے باطن میں جھانکتا



اور ذہن کے نہاں خانہ بک رسائی کی کوشش کرتا ہے جس کی اجتماعیت کے لئے بھی وہ فرد ہی کو اشاریہ، علامت یا نشان بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس داستان میں نہ تو اس کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی گنجائش، وہاں کردار یک رخ اور یک رنگ ہوتے ہیں۔ داستانی کرداروں کی تشکیل میں کیونکہ ایک ہی انداز کا فرما لیا ہے اس لئے کرداروں کی کثرت میں بھی وحدت ہی نظر آتی ہے انتظار صاحب کے بقول :

"قوتِ مشاہدہ تو داستانوں میں نظر آتی ہے کہ معاشرے کے جس عمل کا بھی بیان ہوتا ہے اس تفصیل سے بیان ہوتا ہے کہ ایک پوری تہذیب نظروں کے سامنے ابھرتی ہے" اگر انتظار صاحب یہ سمجھتے ہیں کہ "باغ و بہار" کی مانند کسی دعوت میں چندہ بیس برتنوں اور کھانوں کی فہرست مرتب کر دینے کا نام ہی قوتِ مشاہدہ ہے تو واقعی افسانہ نگار میں کوئی قوتِ مشاہدہ نہیں۔ لیکن اس کے برعکس اگر قوتِ مشاہدہ نام ہے کردار کے جذبات اور اس کے ماحول میں باہمی ہم آہنگی پیدا کرنے کا کردار کی نفسی تصویر کشی کا اور ایسے ہی ان دیگر امور کا جن سے داستان میں زندگی کی خوشبو محسوس ہو سکے تو پھر کم از کم مجھے تو داستانوں میں قوتِ مشاہدہ تو بڑی چیز ہے سر سے مشاہدہ ہی نظر نہیں آتا۔ غلط بحث یہاں بھی ہے کہ داستانوں کی روشنی میں افسانہ نگار پریم چند کے بارے میں یہ کہا گیا "اردو افسانہ کے باوا آدم کی تو قوتِ مشاہدہ بھی خاصی کمزور نظر آتی ہے۔"

انتظار صاحب نے سرسید تحریک کو بھی اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف گردانا۔ سرسید تحریک نزاعی تحریک تھی اپنے عہد میں بھی اور آج ایک صدی بعد بھی اس کے مختلف پہلوؤں کی مخالفت اور موافقت میں لکھا جا رہا ہے۔ اس لیے اس سلسلہ میں مزید کہنا محض تکرار و تواتر ہی ہوگا لیکن سرسید کی بعض شخصی غایوں اور نزاعی حیثیت کے باوجود بھی آتنا

یقین ہے کہ سرسید تحریک مردہ روایات، کہنہ توہمات اور فرسودہ نظریات کے خنجر میں عقلیت کا چراغ قرار دی جاسکتی ہے۔ انہوں نے حالات سے مقادمت کی بجائے جو مقادمت پر زور دیا سارا فساد دراصل اسی کا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا مردہ ہند کے بازوؤں میں ٹمٹماتی آزادی کی سکت بھی تھی؟ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کا جواب نفی میں دے چکی تھی۔ پھر ہر "مرد بیمار" کو اتار کر ایسے سیما بھی تو نہیں ملا کرتا۔ ہمیں فرمائے بغیر آج یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیے کہ وہ تہذیب زوال کے آخری مراحل طے کر کے قوم کو پستی کے غار میں دھکیں چکی تھی جبکہ علمِ شرق کتاب "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ" میں اس تہذیب کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔ وہ تہذیب ہاتھ عورت اور بنجر دھرتی میں تبدیل ہو رہی تھی۔ انگریز نے (یہاں اس کے سیاسی پہلوؤں سے تعرض نہیں) اس ہاتھ کے لئے مائع حیات مہیا کیا۔ وہ اس بنجر دھرتی کے لئے بادل تھا۔ یوں سرسید تحریک تہذیبی سطح پر زریزی کی علامت بن جاتی ہے۔ مذہب اور تعلیم میں نشاۃ الثانیہ کے ساتھ ساتھ ادب میں مہنون نگاری، نظم اور ناول وغیرہ کے آغاز اور سب سے بڑھ کر سلاست کے فروغ نے اخبار کے لئے نئے اور جدید تر سانچے وضع کئے سرسید کی مختلف امور کی بنا پر وقتاً فوقتاً لعن طعن ہوتی رہتی ہے۔ لیکن ان کی سیاسی سوچ بوجھ کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ سب سے پہلے انہوں نے ہی یہ محسوس کیا کہ ہندوستان میں ہندو مسلم اتحاد ناممکن ہے۔ ۱۸۶۷ء تک وہ بھی ہندو مسلم اتحاد کے داعی تھے۔ لیکن جب اسی سال ہندوؤں نے دفتری اور عدالتی کارروائی ہندی میں کرنے کا مطالبہ کرتے ہوئے اس مقصد کے لئے باقاعدہ مہم کا اجرا کیا تو سرسید کو پہلی مرتبہ احساس ہوا کہ ان دونوں قوموں کا مل بیٹھنا ناممکن ہے ان کے بقول :

"اب تک جتنے کام کئے وہ ملک کی ترقی اور تمام باشندگان ہند کی فلاح و بہبود کے



لئے تھے۔ لیکن جب سے ہندوؤں نے اردو زبان مٹانے کی کوشش کی تو مجھے یقین ہو گیا کہ اب ہم مل کر نہیں رہ سکتے۔"

اس پرمووی عبدالحی کے اس بیان کا مزید اضافہ کریں:

"اردو کی مخالفت کی وجہ سے ہندو اور مسلمان دو الگ الگ قوم ہو گئیں اور دو قومی نظریہ کی بنیاد پڑی جو پاکستان کی بنیاد کا باعث ہوا۔ اس میں ذرا بھی مبالغہ نہیں کہ قعر پاکستان کی بنیاد میں سب سے پہلی اینٹ اسی پیر مرد کے مبارک ہاتھوں نے رکھی اور وہ اینٹ اردو تھی۔ اور یہی اب پاکستان کی وحدت و سالمیت کے قیام و استحکام کی ضامن ہے۔"

سر سید تاریخ کے بغاوت تھے۔ انہوں نے جہاں مستقبل کے اثرات کو قبل از وقت محسوس کیا وہاں ماضی کے آسیب سے نجات دلانے کی بھی سعی کی۔ انتظار صاحب نے تو گلہ کے انداز میں ان کی سعی کو پوری تہذیب سے "ایمان اٹھ جانے کا اعلان" قرار دیا۔ لیکن حقیقت بھی یہی ہے کہ اس عہد کے دانش ور کا واقعی اس تہذیب سے ایمان اٹھ رہا تھا۔ "ادب پنج" اور اکبر الہ آبادی کم تھے اور جلد ہی ان کا زور اور اثر بھی ختم ہو گیا۔ داستان بھی کیونکہ اسی مٹی تہذیب سے وابستہ تھی اور نئے قومی تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتی تھی اس لئے داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھا پڑا۔ یہ وقت کا تقاضا تھا۔ اگر نذیر احمد "سادش" نہ کرتے تو کوئی اور کرتا۔

نذیر احمد کے ناول اصلاحی بھی تھے اور ان میں سطحی قسم کا پردہ گیند بھی تھا۔ یہ بالکل درست ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس پر بعض اوقات غیر فن کارانہ انداز اختیار کر کے واعظ بن جانے کا اعتراض بھی ہو سکتا ہے۔ یہ سب بجا! لیکن نذیر احمد یا کسی بھی تخلیق کار سے یہ

حق نہیں چھینا جاسکتا کہ ادب سے اصلاح یا کسی قسم کے پچار کا کام نہ لے سب کچھ کہا جاتا ہے۔ بشرطیکہ انداز غیر فن کارانہ نہ ہو۔ لیکن یہ تو میں ادب برائے مقصد کی بات کر رہا ہوں۔ اور انتظار صاحب اسے تسلیم نہ کریں گے کیونکہ یہ ترقی پسند کا بنیادی فلسفہ تھا۔ انتظار صاحب داستانوں کے غیر مشروط مداح ہیں۔ لیکن بعض مواقع پر داستان نگار بھی جس طرح سے (بلا ضرورت) اسلام کی تبلیغ کرتا ہے، اخلاقی نکات کی وضاحت کرتا ہے اور پسند و نضاع کے دفتر کھول بیٹھتا ہے اس کی طرف انتظار صاحب کی نگاہ کیوں نہ گئی۔ "باغ و بہار" مختصر داستان کی عمدہ مثال ہے۔ یہ سب کچھ اسی میں مل جائے گا۔ "جوانی قصص" ANIMAL FABLES داستان ادب کی قدیم ترین، اور مقبول ترین صنف ہے اور اس کا مقصد ہی اخلاقی درس ہے۔ کیا جانک کہانیوں۔

اور پنج تنتر کو بھی انتظار صاحب مردود قرار دے سکتے ہیں؟

انتظار صاحب نے اس مضمون میں ایک موقع پر "بامعنی افسانہ" لکھنے کی بات کی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتی کہ جب وہ اردو افسانہ کی تمام روایات کو متروک قرار دیتے ہوئے اس کے آغاز میں تامل بٹلتے ہوں تو بامعنی افسانہ کہاں سے انہیں ملتا۔ ترقی پسند ادب سے انتظار صاحب کو چڑ ہے۔ اس لئے وہ خارجی حقیقت نگاری، انسان دوستی یا سیاسی و سماجی مقاصد کے لئے لکھے گئے افسانوں کو قابل اعتنا نہیں گردانتے تو پھر بامعنی افسانہ کہاں سے ملے گا؟ محض داستانِ علامت و اسلوب اپنا کر ہی تو بامعنی افسانہ نہیں لکھا جاسکتا۔

انتظار صاحب نے ترقی پسندوں کو بھی تارا کیونکہ ان کے بقول "ترقی پسند ادب کو سب سے زیادہ غرور اپنے سیاسی شعور پر تھا مگر یہ سیاسی شعور کون سا تھا؟ وہی جو



آل انڈیا نیشنل کانگریس نے منشی پریم چند کو بخشا اور منشی پریم چند نے اردو افسانے کو تفویض کیا، ترقی پسند تحریک نے اس کانگریس زدہ سیاسی شعور میں انڈین کیونسٹ پارٹی کا پروردہ سیاسی شعور شامل کر دیا مگر اس کا حاصل سیاسی بے شعوری میں نکلا۔

پریم چند کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر قریشی کے مقالہ "پریم چند کا تنقیدی مطالعہ" اور ان ہی کی مرتبہ "پریم چند، شخصیت اور کائنات" کے مطالعہ سے بہت غلط فہمیاں دور ہو سکتی ہیں چنانچہ ڈاکٹر صاحب کے بقول: مذہب سے بے گانہ اور ایک حد تک بیزار رہنے کے باوجود وہ ان تمام اعلیٰ اخلاقی صفات کا مجسمہ تھے جو ہر مذہب کی جان ہوتی ہیں بقول — دیا زائن نگم ان کی طبیعت پر مذہبی عقیدت کا رنگ کبھی غالب نہیں رہا۔ لیکن اس کے باوصف مذہب کے معاملہ میں وہ کسی کا دل دکھانا پسند نہ کرتے تھے۔ اور اگر کوئی اسی طرح کا فعل کرتا تو انہیں بہت دکھ ہوتا۔ سلسلہء میں انھوں نے شجی کی تحریک کے خلاف "زمانہ" میں ایک پُر زور مضمون لکھا تھا جس کی وجہ سے آریہ سماجی ہندوان کے مخالف بلکہ جان کے دشمن ہو گئے۔ لیکن انھوں نے کسی کی پرواہ نہیں کی۔ اسی طرح انھوں نے ہندی رسالہ "آج" میں ایک مضمون لکھ کر مہاسبحائی ذہنیت رکھنے والے کانگریسیوں کا ماز فاش کیا تھا جس کے نتیجے میں کانجی کے ہندوؤں نے ان کے گھر آکر سخت احتجاج کیا اور زود کو ب کی دھکی دی لیکن پریم چند ان دھکیوں سے ذرا بھی ہراساں نہ ہوئے۔ ۷۵

۱۔ منشی پریم چند کا ترقی پسند تحریک کا انداز وضع کرنے میں اتنا اثر تھا کہ اپریل ۱۹۳۶ء میں انھوں نے اس کے پہلے جلاکار صدرت کی اس کے پوسٹل میل رہے۔ جون ۱۹۳۶ء میں زیادہ ہی حالت خراب رہی اور ۸ اکتوبر ۱۹۳۶ء میں انتقال ہو گیا۔ ۷۵۔ ۸۴

پریم چند کے بارے میں اس بیان سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ کس حد تک "ہندو" تھے۔ جہاں تک ترقی پسند ادیبوں کا تعلق ہے تو ان کی، اور ان کے ساتھ لاتعداد افراد، سیاسی کارکنوں اور راہنماؤں کی بھی، سیاسی بے شعوری تسلیم کی جاسکتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس وقت کتنے لوگوں کو پاکستان بن جانے کا یقین تھا۔ چنانچہ آج بھی یہاں بے شمار لوگ ملیں گے جو مسلم لیگ سے وابستہ نہ تھے۔ پاکستان کی تشکیل تاریخ کا معجزہ ہے اور دیکھنا ہی معجزہ پر ایمان لانا ہے۔ اسی طرح ترقی پسندوں کی مارکسیت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا میں تو خود کبھی ترقی پسند نہیں رہا لیکن اس کے ایک طالب علم کی حیثیت سے یہ سمجھتا ہوں کہ اردو ادب کی یہ واحد اور توانا ترین ادبی تحریک تھی جس نے بحیثیت مجموعی ادب کو انہار و ابلاغ کے نئے سانچوں سے روشناس کراتے ہوئے تنقید کو نظری موشگافیوں سے بلند کرتے ہوئے اصول و قوانین کو فروغ دیا ان تنقیدی اصولوں اور تحریک کے مقاصد سے تواخلاق کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس ادب کو سرسری طور سے برخاست نہیں کیا جاسکتا۔ ترقی پسندوں نے تقسیم سے قبل مخصوص سیاسی حالات میں اگر مخصوص انداز نظر انتظار صاحب کے بقول جانبداری اپنا کر لکھا تو انھیں آج تک بھی معاف نہیں کیا جا رہا۔ لیکن تقسیم کے فوراً بعد کے ادیب سے خود انتظار صاحب جانبداری کی توقع رکھتے ہوئے افسانہ میں طرف داری کے اعلان کو "سعادت" گردانتے ہیں۔ اگر ترقی پسند ادیب مارکسیت دیا بعض کے خیال میں دھریہ پن کے باعث فسادات میں غیر جانبدارانہ رویہ سے کام لیتے ہوئے انسان دوستی کی بنا پر جانہیں کے ظلم کی نشان دہی کرے تو وہ "بے بصیرت" چنانچہ ان کے خیال میں "دوسری بے بصری کا مظاہرہ انھوں نے اس اعلان سے



کیا کہ ملک تقسیم ہو گیا ہے مگر انسانیت تقسیم نہیں ہوئی۔ تہذیب تقسیم نہیں ہوئی۔ ادب تقسیم نہیں ہوا۔ اس خیال کو انہوں نے اپنا جزو ایمان بنایا اور انسان دوستی کے افسانے لکھنے شروع کر دیئے۔ وہ افسانے جنہیں انہوں نے تحقیر سے داغ کے رنگ میں غزلیں لکھنے سے تعبیر کیا۔ آج ۲۰ برس بعد مضامین اور تقسیم ملک سے پیدا شدہ حالات و مسائل کا تجزیہ تو ہو سکتا ہے لیکن اس وقت کے فرد اور ادیب کی خصوصیات کی RETROSPECTIVE STUDY ممکن نہیں۔ خون میں تھری آزادی کی کسی کو بھی توقع نہ تھی اور غلوں ریزی کا المیہ یوں اور بھی گہرا ہو جاتا ہے کہ الجزائر کی طرح یہ خون حصول آزادی کے لئے شعوری ارادہ سے نہ بہایا گیا۔ ایسے میں تباہ حال مہاجرہ قصبہ سے ملو افسانے سننے سے کیا حاصل؟ وہ کیونکہ ترقی پسندوں کے مخالف ہے ہیں اس لئے انہوں نے انسان دوستی کو بے بھری سے تعبیر کیا۔ انسان دوستی اعلیٰ اخلاقی اقدار میں سے ہے اور ترقی پسندوں نے اگر اسے ۱۸۵۳ء نہ بنایا ہوتا تو بھی اس کی زندگی اور ادب میں اہمیت مسلم!

انہوں نے محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے نعرہ "پاکستانی ادب" کو بھی سراہا ہے۔ عسکری صاحب کیونکہ افسانے نہیں لکھ رہے اس لئے ان کی بات تو جانے دیں لیکن ممتاز شیریں صاحبہ کے اسلامی ادب کا یہ حال ہے کہ وہ خود ہندی اساطیر سے استفادہ پر مجبور ہیں۔ ان کے بقول! "مسلمان کی حیثیت سے ہمیں دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ اور ایمان نہیں ہو سکتا خواہ یہ دیوی ہند ہوں یا یونانی یا مصری۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے ان پر لکھتے ہوئے میں نے آپ کو اس کیفیت میں جذب کر لیا تھا جسے WILLING SUSPENSION OF DISBELIEF کہتے ہیں۔ کہیں یہ وہی بات تو نہیں: قلب او مومن دافش کا فرست۔

اس کے ساتھ ہی محمد شاہین صاحب کی یہ بات بھی قابل غور ہے۔ "یہ ساری اساطیری تفصیلات بجائے خود کوئی مقصد و معنی نہیں رکھتیں اگر انہیں اپنے عصر سے نہ ملایا جائے اور ان اساطیر کی ایسی نئی تاویل نہ کی جائے جو اپنے زمانہ سے تعلق رکھتی ہو" (دیباچہ: ص ۳۴) مجھے ذاتی طور سے محمد شاہین صاحب کی بات میں زیادہ وزن نظر آتا ہے۔ اس طور سے علامہ ورموز اخذ کر کے یا ان سے قصہ میں معنویت کی نئی جست دریافت کر کے اگر ان کے ڈانڈے اپنے عصر سے نہیں ملائے جاسکتے تو اسطور دیو مالا کو تخلیق کا جزو بناتے کا کیا فائدہ ہے؟ لیکن محترمہ کے بقول: "میگھ ملھار" کو لکھتے ہوئے میں نے یہ مقصد اپنے سامنے نہیں رکھا تھا کہ ان اساطیر کے آئینہ میں اپنے دور کو دیکھوں بلکہ اس افسانہ میں میں نے صرف ایک طرح سے مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اساطیر کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور ان میں انہیں کے اندر چھپی ہوئی گہری معنویت اجاگر کی ہے۔ اساطیر اور دیو مالاؤں سے مجھے ہمیشہ بڑی دلچسپی رہی ہے۔ میں نے انہیں شوق سے پڑھا اور محسوس کیا کہ ہر سہ فرضی گزرتے ہوئے قصے نہیں ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔ (دیباچہ: ص ۳۵)

کیا میں انتظار صاحب کی وساطت سے محترمہ سے یہ دریافت کرنے کی عبارت کر سکتا ہوں کہ میگھ ملھار میں جس گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔ وہ کس حد تک پاکستانی قوم کی اسگوں کی ترجمان ہے اور کس حد تک یہ پاکستانی ادب ہے؟ اسطور میں دیو مالا سے تخلیقی یا غیر تخلیقی دلچسپی سیکور ذہن کی غماز ہے۔ محترمہ کے ذہن پر ہندو کلچر کا جو اثر ہے وہ ان کے افسانوں کی زبان سے قطع نظر عنوانات سے بھی عیاں ہے۔ "میگھ ملھار" کے چھ افسانوں میں سے تین کے عنوانات "بھارت ناٹھ"، "دیک راک" اور



”میگے لہار“ ہیں۔ میرا مقصد کیونکہ متاثر میں صاحب کے افسانوں کا جائزہ لینا نہیں ہے۔  
 نے میں لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اتنا اشارہ ہی کر دینا کافی سمجھوں گا کہ ان  
 کے افسانے قول و فعل کے تضاد کی بڑی اچھی مثال ہیں۔ ان افسانوں میں سب کچھ  
 مل جائے گا اگر نہیں ملے گا تو پاکستانی ادب! پاکستانی ادب (اور اس کے ساتھ ہی  
 اسلامی ادب بھی) اتنے بے معنی نعرے ہیں کہ ان کی روشنی میں کوئی عام ذہن کا ادیب  
 بھی اچھا ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ متاثر شعریں صاحبہ تو خیر اعلیٰ صلاحیتوں کی مالک  
 ہیں کسی مخصوص نظریہ یا نعرہ کی مطابقت میں اعلیٰ فن کی تخلیق ہفت خواہ ملے کرنے کے  
 مترادف ہے۔ یہ تو صرف ترقی پسند ہی تھے۔ جنہوں نے نعرہ کو فن بنا دیا!

پریم چند کو سب سے زیادہ نشانہ ملا مت بنایا گیا۔ فن کی بنیاد پر نہیں بلکہ فرقہ پرستی  
 کے باعث! انتظار صاحب کے خیال میں اردو افسانہ کی عمارت میں آج جو کجی مٹی ہے  
 تو وہ پریم چند کی صورت میں خشتِ اول کے ٹیڑھے پن کی بنا پر ہے پریم چند پر ڈاکٹر اشرف کے  
 عالم کردہ الزامات کے سلسلہ میں بھی مندرجہ ذیل امور کی طرف توجہ دینی ضروری ہے:

پروفیسر محمد عاقل نے اپنے مضمون ”منشی پریم چند“ میں لکھا ہے۔  
 ”پریم چند نے مجھ سے کہا کہ مجھے رسمی مذہب پر کوئی اعتقاد نہیں ہے۔ پوجا پاٹ اور  
 مندروں میں جانے کا بھی مجھے شوق نہیں ہے۔ شروع سے میری طبیعت کا یہی رنگ ہے  
 بعض لوگوں کی طبیعت مذہبی ہوتی ہے اور بعض کی لامذہبی، میں مذہبی طبیعت رکھنے  
 والوں کو برا نہیں کہتا۔ لیکن میری طبیعت رسمی مذہب کی پابندی کو گوارہ نہیں کرتی۔  
 انھوں نے کہا میری سنسکرتی اور طرز معاشرت بھی ملی جلی ہے بلکہ مجھ پر مسلمانوں کی تہذیب  
 کا ہندوؤں کی بہ نسبت زیادہ اثر پڑا ہے میں نے مکتب میں میاں جی سے فارسی اردو پڑھی۔

ہندی سے بہت پہلے میں نے اردو میں لکھنا شروع کیا۔ ہندی زبان میں بہت بعد میں لکھی۔  
 ”بھارتیہ ماہیت پریشد کے کھلے اجلاس میں پریم چند نے بڑی دلیری اور بہت کام  
 کیا وہ رسالہ ”ہنس“ کے ایڈیٹر تھے۔ رسالہ ”ہنس“ بھارتیہ ماہیت پریشد کا آرگن تھا  
 بھارتیہ ماہیت پریشد کے رضا کاروں میں ان کا بھی شمار ہوتا تھا۔ ہندی ماہیت  
 سیمان والے چاہتے تھے کہ بھارتیہ ماہیت پریشد کا سب کام ہندی کے ذریعہ ہی ہوا  
 کرے۔۔۔۔۔ پریم چند کھڑے ہوئے اور انہوں نے ہندوستانی کے ذریعہ ہی ماہیت پریشد  
 کی کارروائی کی جانے پر ایک نہایت زوردار تقریر کی۔ اردو کے حلقوں میں یہ بات  
 مشہور ہے کہ اس کی وجہ سے پریم چند ہندی لکھنے والوں میں بہت بدنام ہو گئے۔ چہ  
 نہیں کہات تک صحیح ہے۔ لیکن یہ کام انھوں نے بہت دلیری اور بہت کام کیا تھا  
 جس سے اردو والے ان سے بہت خوش تھے۔“

ڈاکٹر قمر رئیس صاحب کی محولہ بالا دونوں کتب میں ایسا مواد بکھرا پڑا ہے جس سے  
 ان کے غیر متعصب اور فرقہ پرستی سے بلند ہونے کے ثبوت مل جاتے ہیں۔ بظنِ محال  
 اگر پریم چند پر ڈاکٹر اشرف صاحب کے عالم کردہ تمام الزامات درست بھی ہوں تو  
 ان سے ان کے فن کا کیا تعلق؟ انھوں نے اپنے افسانوں میں کہیں بھی فرقہ پرستی پر  
 مبنی جذبات بکھڑکانے کی کوشش نہ کی۔ بلکہ ان کے یہاں تو ہندو اور مسلمان مل کر  
 اپنے مشترک دشمن یعنی انگریز کے خلاف جدوجہد کرتے ملتے ہیں ان کے افسانوں کا پلا مجموعہ

۱۔ ”منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے“ مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس ص: ۵۲

۲۔ ایضاً۔ ص ۵۶



”سوز وطن“ فرقہ پرستی اور تعصب کے فروغ کے باعث نہیں بلکہ انگریز دشمنی کی بنا پر بحق سرکار ضبط کر کے مندر آتش کیا گیا (۱۹۳۱ء) میں ان کا افسانہ ”آستیاں برباد“ اور انسانی مجموعہ ”سمراترا“ بھی ضبط کی گئی تھیں) اسی میں شامل افسانہ ”دنیا کا سب سے اتھول رتن“ کے بارے میں وقار عظیم صاحب کا یہ خیال بھی قابل غور ہے کہ ”کہانی لکھنے کا جو انداز انھوں نے اختیار کیا ہے وہ شروع سے آخر تک داستان کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔“ مختلف عناصر کے تجزیہ کے بعد انھوں نے یہ رائے دی: ”سبب تین پریم چند نے مدتوں داستانوں کی رنگیں فضاؤں میں گم رہ کر سیکھیں اور انہیں ایک مختصر کہانی میں بڑی کامیابی سے صرف کیا ہے۔“ وہ مزید رقم طراز ہیں: ”مجموعہ کا دوسرا افسانہ شیخ محمود داستان گوئی کے ایک پہلو کا چرچہ ہے۔۔۔“ اسی کے سلسلہ میں انھوں نے مزید لکھا: ”فنی ترتیب کے لفظ نظر سے یہ کہانی بھی مختصر افسانہ اور داستان کے فن کا ایک امتزاج ہے۔“

وقار عظیم صاحب کے حوالہ سے پریم چند کے ابتدائی افسانوں (دو ہی ہیں) میں داستانیں رنگ یوں اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہ انتظار صاحب داستانوں کے سبیل ہیں۔ ہندوستان میں ذہنی بیداری پہلی جنگ عظیم سے شروع ہو چکی تھی لیکن ابھی آزادی کے لئے نہ تو واضح مقاصد تھے اور نہ ہی لائحہ عمل۔ کیونکہ سیاسی سطح پر مقاصد تعین نہ تھے اس لئے تہذیبی سطح پر ہی ماضی کے احیاء سے نشاۃ الثانیہ کی کاوش کی جا رہی تھی۔ علامہ اقبال پان اسلام ازم کا خواب دیکھ رہے تھے۔ اسلامی شخصیات سے کب فیض کا رحمان نمایاں ہو رہا تھا چنانچہ ادب میں بھی اسلامی اور غیر اسلامی تمیسات

نے کام لیا جا رہا تھا۔ مجموعی لحاظ سے اسے NOSTALGIA کا ایک انداز قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے سیاسی سطح پر جدوجہد منظم ہوتی گئی اور اعلیٰ صلاحیتوں کے راہنما میدان عمل میں آئے گئے تو تمام توجہ سیاسی مقاصد کی طرف مبذول ہوتی گئی اور اپنی ”ہندو ذہنیت“ اور ”فرقہ پرستی“ کے باوجود پریم چند اپنے پہلے افسانہ ہی سے سیاسی شعور کا مظاہرہ کر چکے تھے۔ بہتر یہ ہوتا کہ وہ صرف پریم چند کی ادبی حیثیت تک ہی خود کو محدود رکھتے اور پھر ان کے افسانوں کے تجزیہ سے ان فنی اسقام کی نشان دہی کرتے (اور یہ مشکل کام بھی نہیں) جنھوں نے ایک روایت کی صورت اختیار کر کے افسانہ نگاروں کی ایک سلسل کو گراہ کیا محض سیاسی شعور، مقصد پسندی، اصلاحی انداز نظر، خارجی حقیقت نگاری اور انسان دوستی وغیرہ کو مردود قرار دے کر عمومی انداز میں قومی صدار کر دینے سے نقاد کا فریضہ ادا نہیں ہو جاتا۔ اگر مذہبی عقائد پر ہی انحصار کرنا ہے تو حسرت موہانی کی غزل سے کیا سلوک ہو؟ بال گنگا دھر تلک کا مزاج اور رفیق، باعلیٰ مسلمان حسرت مزاج کے لحاظ سے صوفی اور عقائد کے لحاظ سے کٹر کمیونسٹ!

لے خود انتظار صاحب کے یہاں بھی یہ کیفیت ملتی ہے گراہی دور کے افسانوں میں نمایاں ہے ”آزادی“ ایک پچھتے پچھتے اس انداز نے داستان علامہ کا باہر اوڑھ لیا۔ داستان کے پرچار اور اپنی تہذیب کی ملامت اور فضا کی رعایت بھٹنا اس کی بنا پر ہے ”آزادی“ کے اقتدار پران کا کتنا کتنا معنی فیر ہے:۔۔۔ جس نے غلطی کوئی بننے کا دعویٰ کیا اسی کے سر پر بوجھ ڈالا گیا کہ وہ اپنے جدا جہد کی تحکیم کو امانت جلتے اور ان کے نگاہ کے تجزیہ کو فراموش نہ ہونے دے“ (ص: ۵۸)



انتقار صاحب نے افسانہ کے ضمن میں طرز احساس کی جو بات کی وہ بالکل بجا ہے اور ان کا یہ ارشاد قطعاً درست۔

”نیا افسانہ شاید اپنی تہذیب کے تجربوں کو اپنا کر اور اپنے عہد کی اذیتوں کو اپنے حصہ کا تجربہ بنا کر ہی لکھا جاسکتا ہے اور اس صورت میں افسانہ کی یہ شکل ہو سکتی ہے کہ ہم اپنے ماضی و حال کے ساتھ اس میں اپنے آپ کو محسوس کر سکیں اور اپنا اور اک کر سکیں۔“

اس ضمن میں صرف یہ عرض کروں گا کہ تہذیب ساکت اور جامد شے نہیں ہے اور نہ ہی ہر انسان کے لئے عہد کی اذیت یکساں نوعیت کی ہوتی ہے۔ زندگی تغیرات کا نام ہے جن کے اثرات قومی اور انفرادی سطح پر محسوس ہوتے رہتے ہیں۔ قدیم تہذیب اور اس سے وابستہ تجربات کبھی بہت بڑی حقیقت رہے ہوں گے۔ داستانیں (اور ان کے ساتھ ساتھ مرثیہ، رباعی اور واسوخت وغیرہ) بھی اسی کا عطیہ تھیں۔ مگر اب وہ زمانے لد گئے، عصری اذیتوں کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ تقسیم سے پہلے کے فرد کی سب سے بڑی اذیت غلامی تھی۔ جبکہ آج آزادی سے جنم لینے والے مسائل کی اذیت ہے۔ ذہنی پرمردگی، احساس تنہائی، دروں بینی، اور اعصابی ہیمبلاہٹ ہے اور ان سے وابستہ رد عمل کی بوللمونی سے ذہنی انتشار ہے اسی لئے تو شمیم احمد صاحب کے الفاظ میں ”پاکستان کا ادب اجتماعی اور انفرادی آدرش، نصب العین، تخلیقی صداقت اور تحریر کی وقعت سے تہی ہو چکا ہے۔ ایک بننے

ہوئے معاشرے میں اگر معاشرتی صداقتوں اور آدرشوں کا بیج مار دیا جائے تو اندر سے سکرٹنے لگتا ہے۔“ آج ہم اندر سے سکرٹنے کے جس نفسی عمل سے دوچار ہیں اس کے لئے آج محض مردہ تہذیب کے انہاری سانچہ ہی پر انحصار نہیں کیا جاسکتا ہر عہد کے مخصوص ... مسائل ہوتے ہیں اور ان کا اظہار بھی نئے نئے سانچے چاہتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو آج ہمارا ادب بلاتان امیر حمزہ اور باغ و بہار سے آگے نہ بڑھا ہوتا۔



داستان اور ناول کے برعکس اردو افسانہ کا آغاز ہی حقیقت نگاری سے ہوتا ہے۔ داستان نگار ہمیشہ تخیل کی پراسرار بھول بھلیوں اور مافوق الفطرت میں گمن رہے جب کہ ناول نذیر احمد کے وعظوں، عبدالحلیم شرر کی تاریخی ہمات (جنہیں وہ خود بھی "لائٹ لٹریچر" قرار دیتے تھے) اور رتن ناتھ سرشار کے طویل ترین "فسانہ" کے مراحل طے کرنے کے بعد کہیں مرزا رسوا کی "امراؤ جان ادا" کی صورت میں حقیقت نگاری کی طرف آگئے۔ لیکن پریم چند نے اپنے پہلے افسانہ "دنیا کا انمول ترین رتن" سے لے کر آخری عمر کے مشہور ترین افسانہ "کفن" تک حقیقت نگاری کو اپنے فن کی اساس قرار دیا۔ یوں ان کے زیر اثر اردو افسانہ آغاز سے ہی اس منزل پر تھا، جہاں تک ناول کو پہنچنے کے لئے خاصی مدت لگی اور شاید اسی لئے حقیقت نگاری اور بعد ازاں واقعیت نگاری کے لحاظ سے آج بھی افسانہ ناول کے مقابلہ میں کئی منازل آگے نظر آتا ہے۔ بلکہ آج کا ناول تو "رومانی معاشرتی" کی دلدل میں پھنسا نظر آتا ہے۔

پریم چند ترقی پسندوں کے لئے AVANTE GARDE ہی نہ تھے بلکہ اپنے فن میں ترقی پسندی کے جملہ خواص بھی رکھتے تھے۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں وہ تمام خاصیتیں مل جاتی ہیں۔ جنہیں ترقی پسند افسانہ کی اساس قرار دیا جاتا ہے موضوع کی تدبیر کاری میں انہوں نے جس حقیقت نگاری پر زور دیا وہ آنے والوں کے لئے ایک اچھی مثال ثابت ہوئی۔

پریم چند کی صورت میں سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی حالات کے تجزیے افسانے اپنا سفر شروع کیا۔ یلدرم بھی اپنے رنگین انداز نگارش کے باوجود حقیقت

## افسانہ : حقیقت سے علامت تک

آج اردو افسانہ میں اظہار کے مختلف اسالیب اور موضوعات کے تنوع کا مطالعہ کرتے وقت اس اہم حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہئے کہ اردو افسانہ کی داغ بیل ڈپٹی نذیر احمد کے برعکس پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھوں رکھی گئی۔ بظاہر یہ تاریخ ادب کا ایک اتفاقی واقعہ محسوس ہوگا کہ اردو کے پہلے ناول نویس ڈپٹی نذیر احمد تھے اور ناول نے ایک صدی کی جدوجہدیں کام کے دس ناول بھی نہ پیش کئے جبکہ اس سے کم عمر میں افسانہ نے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے فنی معیار کو چھو لیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے تعلیمی ناول سرسید کی اصلاحی تحریک میں ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو عشق و عاشقی پر مبنی عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں کی صورت میں تعلیمی ناولوں کا رد عمل جلد ہی ظاہر ہو گیا لیکن بنیاد میں ٹیڑھی اینٹ رکھی جا چکی تھی۔ چنانچہ اصلاح کے جبر اور تاریخی رومانوں سے دامن چھڑانے میں کوئی نصف صدی ضائع ہو گئی تب کہیں جا کر ناول حقیقت کی دنیا میں آیا۔



پسند افسانہ نگار تھے حتیٰ کہ صرف ایک افسانہ "خارستان و گلستان" کے علاوہ باقی افسانوں کے اسلوب میں رنگینی بھی نہیں سیدھی سادی زبان لکھی ہے جبکہ "خارستان و گلستان" اور "پڑے پڑا کی کہانی" کی صورت میں پہلی مرتبہ افسانے میں جنسی موضوعات کو تھپیڑا بالفاظ دیگر ناول سے سب سے پہلے کے بعد آغاز ہونے کے باوجود افسانہ کی بنیاد، جس لوگوں نے رکھی وہ نذیر احمد کی مانند محض مصلح اور اخلاق سدھارنے تھے اس لئے ناول کے مقابلہ میں اردو افسانے کو سیدھی راہ پر گامزن ہونے میں کسی طرح کی دقت کا سامنا نہ کرنا پڑا اور آج اردو افسانہ میں موضوعات و اسالیب کے لحاظ سے جو جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو جو مثالیں ملتی ہیں ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔

یہ کہنا سبالتہ نہ ہوگا کہ اردو افسانہ کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری ہی ہے چنانچہ پریم چند اور ان کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی نہ کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ پریم چند کے مقابلہ میں ان کے دیگر معاصرین کا ذہن نسبتاً کم تجزیاتی تھا اور نہ ہی وہ لوگ پلاٹ اور تکنیک کا پریم چند ایسا مشورہ کئے تھے اس لئے یہ حقیقت نگاری کی روایت میں خود کوئی اضافہ نہ کر سکے۔

ترقی پسند افسانے نے موضوعات کے لحاظ سے پریم چند کے موضوعات پر تو کم اضافے کئے۔ البتہ تکنیک اور تدبیر کاری میں وہ پریم چند سے بہت آگے نکل گئے کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی محض چند نام ہی نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ کے مخصوص رجحانات کے لحاظ سے سنگ نشان بھی ہیں۔ اس موقع پر مزید گفتگو سے پیشتر حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری میں جو تازہ

مگر اساسی فرق ہے اس کی طرف توجہ دلانی ضروری ہے۔ کیونکہ بعض اوقات ان دونوں اصطلاحات کا یوں نام لے دیا جاتا ہے۔ گویا یہ ہم معنی ہیں حقیقت نگاری کو داستان کے طلسمات اور رومانیت کی پرنسپل فضا کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے۔ حقیقت نگار زندگی کی تصویر کشی میں نہ تو ضرورت سے زیادہ شوخ رنگ استعمال کرتا ہے اور نہ اُسے غیر حقیقی بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس لئے وہ موضوعات اور مسائل زیست جنہیں رومانی مصنفین درخور اعتنا نہ گردانا یا جن کی داستانوں میں کھپت نہ ہو سکتی تھی ان کے بارے میں سوچنا اور لکھنا آسان ہی نہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ضروری بھی ہو گیا کہ حقیقت نگاری ان کے بغیر ہو ہی نہ سکتی تھی یہی نہیں بلکہ محبت، نفرت اور جنس ایسے مہجانات سے بھی سُہری لبادے آمار کر اور قدیم اور مقبول انداز کے برعکس رومانی ہالہ کے بغیر ان کی تصویر کشی کی گئی۔

واقعیت نگاری فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف نے جب اشیاء و قوتات اور جذبات کو ان کی بنیادی اور raw صورت میں پیش کرنے کے لئے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقعیت نگاری نے جنم لیا۔ ایملی زولا کے بارے میں مشورہ ہے کہ اس نے NANA کی چیپک کے لئے ہسپتالوں میں جا کر مریضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اردو افسانہ میں منٹو کا انداز واقعیت نگاری کی ابھی شال ہے۔ اس نے زندگی کے جن مریضیہ کج رو یا گندے پہلوؤں کو یا ان کی دیسی ہی تصویریں پیش کیں۔ اس مقصد کے لئے اس نے زبان اور تشبیہات سے بہت کام لیا۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات نہ پر جو تھپڑ پڑنے کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کا انسان اپنی تمام نجاستوں، آلائشوں اور مکاریوں کے ساتھ نگاہ نظر آتا ہے اور اس کا



اُس نے انسانی فطرت کا حسن بے نقاب کیا۔

ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی اسی لئے ترقی پسند انسانے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لئے حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری دونوں سے کام لیا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جنس کے بارے میں ان کا حقیقت پسندانہ رویہ بھی سمجھ میں آ جاتا ہے۔ "نکاح"۔ "ہنگ" "اڈرلو" ایسے انسانوں میں تلمذ نہیں۔ بلکہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تدبیر کاری کے متقاضی تھے۔ ان کا مقصد زندگی کے جس روپوش گوشے کو دکھانا تھا اس میں وہ صرف "بے باکی" کی بنا پر ہی کامیاب ہو سکتے تھے۔

ان کے متوازی نیاز فتح پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ نظر آتی ہیں جنہیں حقیقت کے مقابلہ میں فینسٹی سے زیادہ دلچسپی تھی لیکن اسلوب میں یہ خاستانہ دگلستان سے آگے نہ بڑھ سکے۔ یلدم، نیاز، حجاب اور اسی انداز کے دیگر مفکرین کے ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ *Exotic* ماحول پیدا کرنے کے لئے محض شاعرانہ انداز بیان سے کام چل سکتا ہے۔ یہ انداز نگارش طلسم ہو شراب کے لئے تو ٹھیک ہو سکتا تھا لیکن جدید افسانہ نگار کے لئے ہرگز نہیں، *Exotic* ماحول کے لئے مشاہد اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ محض تشبیہ استعارہ سے بات نہیں بنتی لیکن ہوا یہ کہ اسی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے ایسی تحریروں کو رومانی قرار دیا گیا لیکن یہ فلوروش کر دیا گیا کہ رومانیت شاعرانہ اسلوب کا نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مخصوص اور منفرد رویہ کا نام ہے وہ رویہ جو یلدم، نیاز اور حجاب کسی کے فن میں نظر نہیں آتا۔ اسی لئے ان "رومانی" افسانہ نگاروں نے اپنے عصر اور ادب پر گہرے اثرات

نہ چھوڑے کیونکہ سیاسی خلفشار اور معاشی بد حالی کے اس دور میں فقیہہ کی تشبیہ ایسے مناظر والے رومانی افسانوں کی نہیں بلکہ سچی اور کھری حقیقت نگاری بلکہ بے رحم واقعیت نگاری کی ضرورت تھی۔ اور یہ کام ترقی پسند ادب کی تحریک نے کیا۔ موجودہ صدی کی تیسری دہائی ہندوستان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے لئے اقتصادی بد حالی اور سیاسی بے چینی کے نقطہ عروج کی حیثیت رکھتی ہے جس کے نتیجے میں انشوروں نے روس کی طرف دیکھا تو باقی دنیا نے ہٹلر کی طرف — ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی اور تین سال بعد عالمی جنگ کا آغاز ہو گیا۔ یہ دونوں وقوعات ادیبوں کی آنکھ کھولنے کو کافی تھے۔ پریم چند ترقی پسند ادب کی تحریک سے پہلے ہی ذہن اور عملی طور پر ترقی پسند تھے اس لئے اگر عمر کے آخری دور میں "کفن" ایسا افسانہ لکھا یا انتقال سے چند ماہ قبل انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی صدارت کر کے ان خیالات کا اظہار کیا تو اس پر چنداں تعجب ہونا چاہئے بلکہ یہ سمجھئے کہ پریم چند کا فن ایک دائرہ کی صورت میں تکمیل پا گیا۔

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا جس میں فکر ہو، آزادی کا جذبہ

ہو، حسن کا جو ہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو،

جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ

اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔"

پریم چند کا خطبہ صدارت ترقی پسند ادب کی تحریک کے لئے ایک طرح سے منشور

کی حیثیت اختیار کر گیا۔ پریم چند کے افسانوں نے جس ذہنی رویہ کا انفرادی سطح پر اظہار

کیا تھا اب وہ ایک تحریک کی صورت میں باقاعدہ ادبی منصوبہ بندی کے طور پر صورت



پذیر ہو رہا تھا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک سے وابستہ سبھی افسانہ نگار تلخ حقائق پسند اور حقیقت نگار تھے لیکن تمام قد آور افسانہ نگاروں نے زندگی اور فن پر اپنی مخصوص انفرادیت کی چھاپ بھی لگائی چنانچہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں کی صورت میں جہاں اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی روایت نے اپنی جڑیں مضبوط کیں وہاں زاویہ نگاہ اور انداز بیان نے سبھی کو ایک دوسرے سے منفرد بھی بنائے رکھا۔ مثلاً کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی دونوں میں فطرت و مناظر کی رنگین تصویر کشی مشترک قرار دی جاسکتی ہے لیکن یہ رنگین مناظر محض فطرت کے حسن کو دوبالا کرنے کے لئے نہیں ہیں اور نہ ہی وہ ان سے زندگیوں کی تلخیوں کو کیوں فلاج کرتے ہیں بلکہ اس رنگینی میں زندگی کی بد صورتی کا تضاد مزید نمایاں ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اور احمد ندیم قاسمی کے گاؤں کی زندگی پر لکھے گئے افسانوں میں یہ رجحان نمایاں ہے لیکن عجیب اتفاق ہے کہ شہر پہنچ کر دونوں کے ہاں رنگین نگاری ختم ہو جاتی ہے شاید اس لئے کہ ممبئی اور لاہور ایسے شہروں کی گرد و غبار سے اٹی دنیا میں حسن فطرت کے رنگین پرے کی ضرورت نہیں رہتی۔

شاید یہ موازنہ عجیب سا محسوس ہو لیکن مجھے راجندر سنگھ بیدی اور مجید امجد ایک ہی انداز کے فن کار نظر آتے ہیں۔ دونوں انسانی سانچے کی پیچ در پیچ جہات سے دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں جس اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیا وہ بطور خاص قابلِ توجہ ہے جس طرح بیدی نے اپنے افسانوں کی تکنیک سے ناقدین کو سسور کئے رکھا۔ اسی طرح مجید امجد نے بھی شغریٰ تکنیک میں جو تجربات

کئے ناقدین ابھی تک ان کی گرہ کشائی میں مصروف ہیں یہی نہیں بلکہ دونوں کو تنہائی کا جو شدید احساس ہے اس نے انہیں جنس کے باطن میں جھانکنے کے لئے وہ دریچہ مہیا کیا جس سے دونوں کے فن کے ایک خاص پہلو نے جلا پائی ہے۔ اس ضمن میں تو میں اس انتہائیکہ جہلے کو تیار ہوں کہ اگر بیدی شاعر ہوتا تو وہ مجید امجد جیسا ہوتا اور اگر مجید امجد انسانے لکھتا تو بیدی ایسے!

حقیقت نگاری اگر اپنی منطقی انتہائیکہ پہنچ جائے تو وہ واقعیت نگاری بن جاتی ہے۔ اگر زندگی کی رومانوی عینک کے رنگین شیشوں کے برعکس اپنے تمام حسن و قبح سمیت تصویر کشی حقیقت پسندی ہے تو حقیقت کی کیمرا عکاسی اور کلیئکل رپورٹ واقعیت نگاری ہوگی اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ جزئیات نگاری کے لئے بعض فنکاروں نے واقعی کلیئکل جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے... "DRUNKERD" میں بیٹاں کے باپ کی بیماری اور NANA میں بیٹاں کے چھپک کو درست طور پر بیان کرنے کے لئے ہسپتالوں میں مریضوں کو دیکھ کر بیماریاں کی کیفیات کے نوٹس لے تھے اردو افسانہ میں منٹو (اور کسی حد تک) عصمت کے ہاں کا یہاں قسم کی واقعیت نگاری ملتی ہے۔ گو جنس نگاری کی بدنامی نے دونوں کو متنازعہ فیہ بنائے رکھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں کے جوہر محض جنسی افسانوں میں نہیں کھلتے۔ منٹو نے اپنی زبان، تکنیک اور جزئیات سے اضافہ کو واقعیت کی وہ جہت عطا کی جو اب صرف اسی سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔ منٹو نے جنس کی محرک نفسی کیفیات اور لاشعوری عوامل کی طرف کوئی توجہ نہ دی جس کے نتیجے میں جنس پر مبنی اس کے افسانے بیک اینڈ وراست فلم معلوم ہوتے ہیں۔



اردو افسانہ کی ان قدآور شخصیات کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں TREND MANAGER قرار دیا جاسکتا ہے چنانچہ آئندہ ربع صدی میں جہاں ان کے فن نے نئی جہات دریافت کیں وہاں ان کے بتائے ہوئے راستوں پر چلنے والوں کا بھی ایک بزمِ غنیمت پیدا ہو گیا۔ اس حد تک کہ ترقی پسند افسانہ غربت و صدمہ، مزدور و سرمایہ دار اور کاشتکار و زمیندار پر مبنی فارمولہ افسانہ بن کر رہ گیا۔ روح اور اثر سے عاری اردو کی فارمولہ فلم کی مانند۔

اپنی موجودہ صورت میں علامتی اور تجریدی افسانے کو ترقی پسند افسانوں کا ردِ عمل بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کی اساس خارجیت اور حقیقت نگاری پر تھی۔ اسی حقیقت نگاری نے بعض اوقات ذہن کو کیمبرہ کا یس (LUNACY) تو بنادیا لیکن خارجیت سے رشتہ کبھی نہ ٹوٹا جب کہ علامتی اور تجریدی افسانے نے خارجیت کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کے اس مخصوص تصور کو بھی ستر و کر دیا جسے بسا اوقات سماجی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔

جب ایک رحمان اپنی منطقی انتہا تک پہنچ کر اپنے داخلی تضادات اجاگر کرنے کی منزل تک آپہنچے تو پھر اس کے خلاف ردِ عمل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی افسانے ارتقا میں اپنا تاریخی کردار ادا کر چکی تھی اور بدے شعور اور نئی سوچ کے تناظر میں اب یہ اظہار میں مدد ہونے کے بجائے کسی حد تک رکاوٹ کا باعث تھی۔ ترقی پسند افسانہ میں خارجیت پر چوڑور دیا جاتا تھا اب اس کا ردِ عمل باطن سے رغبت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اور ایک سہانی صبح انسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت

اور تجرید کا موڑ طے کر چکا ہے۔ گو یہ موڑ آنا ارتقا کے اصول کے مطابق تھا لیکن پھر بھی اس کی مخالفت ہوئی تو اس کی ایک ہی وجہ سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہ تبدیلی بالکل اچانک ہوئی اور اتنی اچانک کے قارئین (بلکہ ناقدین بھی) ذہنی طور سے اس کے لئے تیار نہ تھے۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی رحمان کی قطعی صورت میں ردِ نمائی سے قبل AVANT GARDE کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے یہ قدیم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانہ کے لئے پریم چند نے ادا کیا تھا! لیکن ہولایہ کہ سب کے اعصاب پر حقیقت پسند افسانہ یوں چھایا رہا کہ ذہن اس سے CONDITIONED ہو کر رہ گئے۔

علامت اور تجرید کے درمیان "عموری" دور کا افسانہ نہیں ملتا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ ابھی تک نزاعی چلا آ رہا ہے اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانہ میں کوشش چندرہ بیری اور منو کا ہم پلہ قرار دیا جاسکے جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم عصر افسانہ پر علامتی اور تجریدی افسانوں نے ایسے نقوش نہ چھوڑے جنہیں گھرے یا انٹ قرار دیا جاسکتا ہو۔ اس لئے یہ کسی تحریک کی صورت میں نہ پنپ سکا اور نہ ہی افسانہ نگاروں کی نئی پود اس سے اس طرح اثرات قبول کر سکے گی جس طرح ترقی پسند افسانہ نے افسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا تھا بلکہ اب تو یوں محسوس ہو رہا ہے جیسے ان کے ردِ عمل میں حقیقت نگاری، مزید قوت اور استحکام چھل کر رہی ہے۔

علامتی اور تجریدی افسانہ گو "آج" کی پیداوار معلوم ہوتا ہے لیکن اس کا



آغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے رد عمل سے محسوس ہوتا ہے  
ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بعض ایسے افسانے بھی لکھے جو آج کے مفہوم کے  
محافظ سے خالص علامتی اور تجریدی تو نہ تھے لیکن ان کے روپ میں حقیقت پسند  
افسانہ علامت اور تجریدیت کی طرف مائل پرواز نظر آتا ہے یوں۔ وہ حقیقت  
اور علامت اور واقعیت اور تجریدیت کے درمیان "نومینز لینڈ" (NO MAN'S  
LAND)۔ ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ سن چند رکا "دو فلائنگ لمبی ٹرک"  
جو بغیر پلاٹ کا ایک کامیاب افسانہ سمجھا جاتا ہے اور میرزا ادیب کا "درون تیرگی"  
بلاشبہ علامتی افسانہ کی اولین صورت قرار دیا جاسکتا ہے "دو فلائنگ لمبی ٹرک"  
کے بعد بغیر پلاٹ کے افسانے کافی تعداد میں لکھے گئے اور ظاہر ہے کہ اس  
سے اگلا قدم تجریدیت ہی کا ہو سکتا ہے۔

اب افسانہ کا رخ خارج سے ہٹ کر باطن کی REAL DIOS KOPIC کی  
دنیا کی طرف موڑ دیا گیا۔ افسانہ نگار اب زندگی کی درست تصویر کشی کے لئے نگلی کی  
نایاں نہیں چھانتا بلکہ داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب میں انسان  
اور انسان دوستی پہلے آدرش بنے اور پھر نعرہ! لیکن جدید ترین افسانے نے اس  
نعرہ کو کوئی اہمیت نہیں دی گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا۔  
لیکن انداز نظر تعمیلی رکھا۔ چنانچہ آج کے افسانوں میں انسان اپنی ذات کے ہفت  
عواں طے کرتا نظر آتا ہے۔ (مقشہ ذہن جس نفسی تقسیم پر منتج ہوتا ہے اس  
کی تصویر نظر آتی ہے اور سکست ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے۔ ان کی کمانی سنائی  
جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نے

اگر خارجی حقیقت نگاری "پر زور دیا تو موجودہ افسانہ نے "داخلی حقیقت نگاری"  
کو اپنا شعار بنایا۔

علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ دونوں بالکل جدا گانہ ہیں اور ہر دو کے تکنیکی  
تقاضے الگ الگ ہیں۔ لیکن بالعموم دونوں کو ایک ہی سانس میں ایک دوسرے کے  
متضاد قرار دے دیا جاتا ہے۔ علامتی افسانہ کی اساس بالعموم کسی تبلیغ قدیم داستان  
یا مذہبی قصہ پر ہوتی ہے۔ کبھی اس میں MYTH سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی بچوں  
کی کہانیوں سے۔ لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے تناظر میں حالیہ  
دعویٰ رنگ افروز نظر آتا ہے۔ یہ علامتی افسانہ کی اساسی صفت ہے۔ یہ ماضی پرستی نہیں  
اندر نہ کہ نہ روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی اُجاگر کی جاتی ہے۔

افسانہ میں علامت کے استعمال کا مطلب ہے کہ افسانہ نگار زندگی پر روشنی  
ڈالنے کے لئے تمام زندگی کے کینوس میں سے کسی ایک ایسی چیز کو منتخب کرتا ہے جو  
سب کی علامت بن سکتی ہو اس میں ہر نوع کی جزئیات سے حقیقت پر روشنی ڈالنے  
کے برعکس صرف ایک علامت سے ترجمانی کی جاتی ہے یہ علامات عام زندگی سے  
اخذ شدہ عام قسم علامات بھی ہو سکتی ہیں اور خود ساختہ اور وضع کردہ مبہم اور مشکل  
والی بھی ہو سکتی ہیں علامت سے لاشعور کی ترجمانی بھی ہو سکتی ہے اور یہ اس سے  
فرار کا ایک انداز بھی بن سکتی ہے۔ الغرض افسانہ نگار اور قاری دونوں کے لئے علامتی  
افسانہ بعض قسم کے نفسی تقاضوں کی تسکین (یا پھر عدم تسکین) کا باعث بن سکتا ہے۔  
علامات کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے چنانچہ قدیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر  
تک سب سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔



علامتی افسانہ اس احساس پر مبنی ہوتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر ماضی کے تمام نفسی وقوعات آج کی نسل کی بھی میراث ہیں، اسی لئے افسانہ نگار اساطیر، داستانوں اور تلمیحات کے اسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لئے بھی علامت کا کام دے سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پل کا کام کرتی ہے۔ "آخری آدمی" (انتظار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دراصل تکنیک کا افسانہ ہے۔

افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لئے تاثر انگیزی کے تمام موجب قواعد سے انحراف کرتا ہے۔ اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا گیا تھا چنانچہ کسی زمانہ میں تو پلاٹ کو نقشہ بنا کر سمجھایا جاتا تھا۔ لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے۔ اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار کی بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے۔ مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو تجریدی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آ جاتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔

تجریدی افسانہ انسان کو متنوع اور بعض اوقات یا ہم تضاد نفسی کیفیات

کے روپ میں دیکھتا ہے اسی لئے وہ انسان کو اس کے جہانی یا TANGIBLE روپ میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے لئے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلازم خیالات (Association of Ideas) اور شعور کی رو (Stream of Consciousness) تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ ان کی بنا پر افسانہ میں "پچک" پیدا ہو گئی۔ تلازم خیالات اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے مارا ہو گیا تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور اس قدر اعلیٰ ہے چنانچہ نفسی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سورج کی مانند گلے ملتے نظر آتے ہیں بسود اشع کے افسانے اس لحاظ سے منفرد مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔

تجریدی افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے۔ تجریدی مصور نے تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کو یک سرخم کر کے تصویر کے اجزاء کو یکجہ کر کے بانڈ کرنا تو تاثر کی تخلیق تو کی۔ آزاد نظم اور پابند نظم میں وہی فرق ہے جو تجریدی اور پابند افسانہ میں ہے۔ پابند نظم اور پابند افسانہ دونوں فارم کی اہمیت کے قائل تھے اس حد تک کہ فارم پر بعض اوقات تاثر بھی قربان کر دیا جاتا۔ آزاد نظم کی مانند تجریدی افسانے بھی فارم کی قیود سے بغاوت کی ہے جس طرح آزاد نظم میں شریعت توانی سے نہیں بلکہ انفرادی مصرعوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح تجریدی افسانہ میں اسلوب سے شریعت پیدا کی ہے۔ یہ ہر تجریدی افسانہ نگار کی خصوصیت تو نہیں لیکن بعض (مثلاً بلا راج میزا) نے اس پر خصوصی زور دیا ہے۔



اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریسے مشابہہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریسے میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریسے تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے یہی حال تجریدی افسانہ کا ہے روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لئے پلاٹ اور ان میں منطقی رابطہ رکھنے کے لئے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہ کیا جاسکتا تھا بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجریدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہو گیا کہ افسانہ کے لئے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں ادھر شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لاشعور کی صورت میں خارجِ خلا کے ساتھ ساتھ داخلِ خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اندازِ نظر نے "سرریزم" کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجریہ کی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجے میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لئے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہو گئی جن میں انسانی سائیکی کے تذبذب اور بے یقینی کی "بے وزن" (WEIGHTLESSNESS) کیفیت میں نظر آتی ہے چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈنڈ نظر آتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین، جوگندر پال، بلراج منیر، مسعود اشعر، رام نعل، سرنیدر پرکاش، انور سجاد، رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جاسکتا

ہے لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں جنہیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جاسکتا ہو۔ ممتاز شیریں نے ہمیشہ سیدھا سادا افسانہ لکھا لیکن انہوں نے "میگمہ ملہار" میں علامتی انداز اپنایا۔ انتظار حسین کے افسانے علامت کے مروج تصور کے مطابق علامتی نہیں قرار دے جاسکتے انتظار حسین نے داستانوں اور تلمیحات پر افسانہ استوار کیا۔ یہی نہیں بلکہ آخری آدمی "اور" کا یا کپ "ایسے افسانوں کا تو اسلوب بھی داستانی ہی ہے جبکہ "زرد کتا" ملفوظات کے پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ "دوسرے آدمی کے ڈرائیگ روم میں کے مصنف سرنیدر پرکاش نے البتہ اپنے بعض افسانوں میں علامت کا بہت اچھا استعمال کیا ہے۔ بلراج منیر، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجریدی کی طرف ہے بلراج منیر نے "کمپوزیشن" میں تجریدی بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جاسکتی ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن سے اپنے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ نگار نظر آتا ہے۔ گو جوگندر پال، رام نعل اور مسعود اشعر کا ایک ساتھ نام نہیں لیا جاسکتا لیکن ان تینوں میں غالباً یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان پر کلیتیہ علامت یا تجرید کا کابیل نہیں لگایا جاسکتا۔ ان کے یہاں علامت کے ساتھ ساتھ "کہانی پن" بھی مل جاتا ہے اسی طرح تجرید کے معاملہ میں بھی ان کا رویہ خاصا محتاط نظر آتا ہے۔ ان کی تجریدیت افسانہ کی فضا سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور یوں وہ کرداروں کی سیال ذہنی کیفیت کی ترجمان بن جاتی ہے اس لئے خالص



تجربہ ہی افسانہ لکھنے والوں کے مقابلہ میں ان کی کہانیاں نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہیں۔

اس بات سے ایک اور سوال جنم لیتا ہے۔ کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟ حقیقت پسند کا جواب ہاں میں ہوگا تو تجربہ پسند کا انکار میں! دونوں باتیں تضاد ہونے کے باوجود صحیح ہیں کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل میں منطقی روابط کے ردپ میں دیکھتا ہے جبکہ تجربہ ہی افسانہ نگار زندگی کی بے منسوخت اجاگر کرنے کو کمال فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجربہ کا جواز ہے۔

ادب کوئی جامد چیز نہیں بلکہ اس پر بھی ثبات ایک تغیر کو ہے۔ دلی بات صادق آتی ہے۔ بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجربہ پرست کو ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتداء میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے افسانہ میں یہ نئے تجربات محض تفتق کے لئے ہیں۔ لیکن اب جب کہ اس انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بنا پر اب یہ دقت سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں بلکہ چیزے دگر بھی ہے اور یہی اس کے مستقبل کی ضمانت ہے۔

## ناول، ناولٹ، طویل مختصر افسانہ

ابھی تک ہمارے افسانوی ادب میں ناولٹ کا صحیح مقام متعین نہیں کیا جاسکا۔ ناولٹ نگاروں کی اکثریت نے اس کی تکنیکی خصوصیات کو پورے طور سے سمجھ کر رہنے کی کوشش نہیں کی بس افسانے کو ضرورت سے زیادہ پھیلا دینے یا ناول کو سکڑ لینے ہی کو ناولٹ سمجھ لیا جاتا ہے۔ یہ تو بعض معیاری جرائد نے ناولٹ نمبر نکال کر عام قارئین تک یہ نام پہنچا دیا اور ناولٹ نمبروں کے بہانے بعض اچھے نقادوں نے تنقیدی مضامین بھی تحریر کر لئے ان میں سے بعض یقیناً بصیرت افروز بھی ثابت ہو سکتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات معروت نقاد بھی ناولٹ کے ضمن میں ایسی ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں کہ تفہیم کی بجائے الجھنوں میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔

افسانہ اور ناول میں امتیاز دشوار نہیں اور قارئین کی اکثریت تکنیکی مباحث سے عدم واقفیت کے باوجود بھی ان دونوں میں اختصار اور طوالت کی بنا پر امتیاز کر سکتی



ہے لیکن ناول کو محض اختصار سے ہی نہیں سمجھا جاسکتا اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ انسانی اصناف برتن نہیں کہ پھولے اور بڑے برتنوں کو الگ الگ نام دے کر ان کا مصرف متعین کر لیا جائے بلکہ غور کرنے پر دیگ اور دیگی کا حجم بے معنی ثابت ہوگا کیونکہ انکی ساخت مصرف کی مرہون منت ہے نہ کہ مصرف ساخت کا!

انسانی تخلیق خیالات اور واقعات کی کچھڑی ہی لیکن یہ دیگی میں پکنے والی کچھڑی نہیں۔ آگینے تندہی مہلبے گچھلا جائے والی کیفیت کی مانند تخلیقی اباں مخصوص سانچوں میں صورت پذیری کے باوجود بھی ان سانچوں کا تابع نہیں ہو سکتا اس لئے تخلیق کو تکنیک میں مقید کرنا بعض اوقات تو ذہنی ہفت خواں طے کر دیتا ہے۔

گرامر کی رو سے ناول ناول کی تصنیف ہی لیکن اسے مرد کی مشابہت پر بچہ نہیں سمجھا جاسکتا اس حقیقت کا اس لئے ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے اسی کے باعث اکثر لوگ مختصر ناول کو ناول سمجھ لیتے ہیں لیکن "ریڈرز ڈائجسٹ" کی مانند ناول کا خلاصہ کر دینے سے وہ ناول نہیں بنے گا بلکہ لحاظ ناول بشیر فنی محاسن بھی گم کر دینے کا امکان ہے۔

"WAR AND PEACE," "BROTHERS KRAMANZOY," "IDIOT"

"POSSESSED," "GONE WITH THE WIND," "AND QUIET FLOWS"

"THE DAWN"

دیگرہ طویل ترین ناولوں میں سے ہیں لیکن اگر انھیں ڈیڑھ صفحات تک سیکڑ دیا جائے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ یہ ناول کی آبداری تشریح بھرنے والی بات نہ ہوگی۔ کیونکہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ اس سے کم از کم یہ تو واضح ہو ہی جاتا ہے کہ نہ تو ناول کی طوالت عیب ہے اور نہ ہی

ناول کا اختصار موقع بے موقع کام میں لائی جانے والی سوتھ کی گانٹھ لکھنے والے کے لئے طوالت اور اختصار مقصود بالذات نہیں بلکہ حصول مقصد کا ذریعہ ہوتے ہیں نہ تو بسیار توسیع یا فالتوئی کی وجہ سے ناول لکھے جاتے ہیں اور نہ ہی سستی یا قلت الفاظ کے باعث ناول معرض وجود میں آتے ہیں ادیب ناول میں وسیع کینوس پر زندگی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تمام ممکنہ تفصیلات کو بردے کار لاتے ہوئے افراد اور ماحول کے باہمی عمل اور رد عمل سے جنم لینے والے متنوع حالات اور گونا گوں کیفیات کا تفصیلی جائزہ لیتا ہے اسی صورت میں بالعموم تخلیقی توانائی کا اظہار پھیلاؤ اور وسعت سے ہوتا ہے لیکن جب کینوس محدود ہو تو پھر تخلیقی توانائی پھیلاؤ سے نہیں بلکہ گہرائی سے اظہار پاتی ہے یہ گہرائی شدت تاثر کو جنم دے کر زندگی پر ایک مخصوص اور انفرادی زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ یہی ناول کا فن ہے۔ ناول میں بھی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی ہے لیکن ناول نگار روشنی کے سیلاب سے کام لیتا ہے۔ جبکہ ناول میں روشنی تہہ لیکن روشنی کا سیلاب نہیں۔ یہ ادیب کا کمال ہے کہ وہ ناول میں روشنی ایسے زاویہ سے برتا ہے کہ کم روشنی بھی کافی ثابت ہوتی ہے بلکہ کم روشنی اس کی تکنیک میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس خصوصیت کو سمجھنے کے لئے البرکامیو کا "پلیگ" ایک خوبصورت مثال کی حیثیت رکھتا ہے اس کی علامتی حیثیت سے قطع نظر کہتے ہوئے اگر اسے محض پلیگ سے ایک شہر کی رنگ بدلتی کیفیات کا مطالعہ ہی سمجھا جائے تو یہ ناول کا موضوع معلوم ہوتا ہے میرے خیال میں اگر دوستوفسکی نے اس موضوع کو برتا ہوتا تو وہ ایک ایک گلی میں جا کر ایک ایک گھر میں بھاٹکتا اوریوں پلیگ کے زیر اثر معاشرہ میں تحت نفقات کے حامل افراد میں ایسی تغیرات کے مرتعے پیش کرتا۔ لیکن کامیو نے یہ انداز روا نہیں رکھا اس نے



بدلتی رت کے ساتھ ساتھ پلیگ کی شدت کا مکمل تاثر دینے کے لئے افراد کی اموات پر اتنی توجہ نہیں دی جتنی گدو پیش پر۔ حالانکہ مرکزی کردار ایک ڈاکٹر کا ہے۔ اس لئے اس کے توسط سے اموات کی منظر کشی مشکل نہ رہتی لیکن نہیں بلکہ اس کے برعکس اس نے ایک کم سن بچہ کی موت کی تمام کر بنا کی کو اس شدت اور مکمل جزئیات کے ساتھ بیان کیا کہ اس تاثر کی وجہ سے "پلیگ" تمام عمر لٹ کرتا رہتا ہے۔ یوں اس بچہ کی موت تمام خسر کے المیہ کی علامت کا روپ دھار لیتی ہے۔

"پلیگ" کی مثال اس لحاظ سے بھی کارآمد ہے کہ اس سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ ناول اور ناولٹ میں بلحاظ موضوع امتیاد گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ ادیب "ہر طرح کے موضوعات کی من پسند طریقہ یا اپنے فن شعور کی پچھل کے مطابق تدبیر کاری کر سکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض موضوعات یقیناً تفصیلی توجہ یا روشنی کا سیلاب چاہتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ پھیلاؤ کے طالب موضوع کا کم الفاظ میں احاطہ ہی نہیں ہو سکتا۔ بالعموم تاریخی موضوعات میں پھیلاؤ کی گنجائش ہوتی ہے لیکن شریک کے کامیاب ترین ناول "فردوس بریں" کے اگر صفحات گنے جائیں تو وہ ناولٹ کے برابر آ جاتا ہے صفحات ہی نہیں بلکہ تکنیک کے لحاظ سے بھی اگر اسے کل طور سے ناولٹ نہ بھی کہا جائے تو اس کے قریب قریب تو ضرور ہی پہنچ جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ شریک نے فدائی تحریک کے ایران کو پس منظر بنانے کے باوجود بھی پلاٹ کو صرف چند کرداروں تک محدود کر دیا انہیں اس عہد کے ایران، افراد اور فدائیوں سے ایک تاریخی وقوع کے طور پر کوئی غرض نہیں انہوں نے اس عہد کی تصویر کشی نہیں کی بلکہ اس عہد میں سانس لینے والے چند افراد سے غرض رکھی۔ یوں یہ بلحاظ موضوع تاریخی ناول ہوتے ہوئے بھی تاریخی

ناول نہ رہا یہ تو محض اتفاق ہے کہ زمر اور حسین کی مساعی سے فردوس بریں کا طلسم باطل ہو جاتا ہے اور یہ حیثیت ناول نگار انہیں صرف اپنے ہیرو اور ہیروئن ہی سے دلچسپی ہے اس کے برعکس "ٹیر ہی لکیر" میں شمن کی نشوونما کے حوالہ سے معاشرہ کا ایک خاص طبقہ زندہ نظر آتا ہے۔ شمن کی جذباتی اٹھان متوسط طبقہ کے سلمان گھرانہ کی ایک لڑکی کا مسئلہ نہیں بلکہ شمن کے روپ میں سینکڑوں ہزاروں لڑکیاں سانس لیتی نظر آتی ہیں اور یوں شمن اپنی انفرادی حیثیت سے بلند ہو کر اپنے دامن میں تمام معاشرہ کو لے لیتی ہے اس لئے یہ ایک مکمل اور کامیاب ناول ہے شمن کے کردار میں جو وسعت ہے اس کی ناولٹ میں سمائی ناممکن تھی۔

ناول کی روایتی (بلکہ اب تو دوسری قسم کی) خصوصیات گنوائی جائیں تو پلاٹ، کردار، مکالمہ اور ماحول کی تصویر کشی (جس میں فطرتی منظر نگاری سے لے کر سماجی حقیقت نگاری تک سبھی کچھ آ جاتا ہے) نمایاں تر نظر آتی ہیں۔ ناول کی مانند ناولٹ میں بھی یہ سب کچھ ہو سکتا ہے لیکن ان کے بغیر بھی ناولٹ لکھا جاسکتا ہے تجربات کی ناول میں بھی گنجائش ہے لیکن وسعت کی وجہ سے ناول نگار کسی نہ کسی حد تک ان عناصر اربعہ کی پابندی کرنے پر مجبور ہے کیونکہ عام مطالعہ اور اوسط ذہنی سطح کا قاری محض تجربات کی خاطر طرح کی دلچسپی اور کشش سے عاری ناول سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا یوں تجربات کا سلسلہ تو جاری رہتا ہے اور بعض اوقات "پولیس" کی مانند کچھ کتابیں LEGEND کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں لیکن نہ تو ہر لکھنے والا جیسا ہوتا ہے اور نہ ہی پانچ سات سو صفحات کا ناول محض الفاظ ہی کے سہارے زود مضمون ثابت ہو سکتا ہے ناول نگار کے مقابلہ میں ناولٹ لکھنے والے کا دائرہ کار کیونکہ نسبتاً محدود ہوتا ہے اس لئے ان عناصر میں سے



تین کو ختم کرتے ہوئے کسی ایک کی امداد سے بھی کامیاب ناولٹ لکھا جاسکتا ہے۔  
 ناول کی وسعت ہر طرح کی تفصیلات چاہتی ہے اور اچھا ناول نگاران سے  
 خاطر خواہ کام لیتے ہوئے فنی بصیرت کا ثبوت دیتا ہے ماحول کی مکمل تصویر کشی، کرداروں  
 کی نفسیاتی انحصاری طویل مکالمے بلکہ حسب موقع تقریریں تک۔ یہ سب کچھ ناول میں  
 سلاست سے ہوتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اعتدال اور توازن کے ساتھ ساتھ موقع و محل کا  
 لحاظ بھی رکھا جائے جو موقع یا کردار روشنی کا سیلاب چاہتا ہے اس پر مکمل طور  
 سے روشنی ڈالی جائے اس کے ساتھ ہی توازن کا لحاظ بھی لازم ہے ورنہ نتیجہ اکتاہٹ  
 فنی استقام اور خام کاری کی صورت میں ظاہر ہوگا مگر ناولٹ نگار کو اتنی آزادی نہیں بھی  
 انسانہ نگاری کی مانند کفایت سے کام لینے پر مجبور ہے اس لئے اس کا فن تفصیلات نہیں  
 بلکہ جزئیات نگاری چاہتا ہے۔ جزئیات کا فن اس بنا پر مشکل ہے کہ یہ زبردستی گاہی  
 کا طالب ہی نہیں بلکہ فنی ریاضت بھی چاہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ اشاراتی  
 انداز بیان بھی کفایت الفاظ کا بہت بڑا ذریعہ ثابت ہو سکتا ہے۔ ایک طبع استعارہ  
 ایک پیراگراف کی بچت کر سکتا ہے اسی طرح جزئیات کے باوجود بیان سے تفصیلات  
 کی ضرورت نہیں رہتی اچھے فن کار جبلی طور سے ہی اس اہم ضرورت کو سمجھتے ہیں،  
 دوستوفسکی کو بلاشبہ تفصیل نگار کہا جاسکتا ہے لیکن وہ بھی موضوع اور موقع کی سبب  
 سے تفصیل نگاری کرتا ہے "ایڈیٹ"، "پوز میسٹ" اور "ہوڈ کرا سوڈوٹ" ایسے ناولوں کا خالق  
 "جواری" میں اپنے قلم کو روکے رکھتا ہے اور یوں یہ ناولٹ کے قریب آ جاتا ہے۔

تفصیلات اور جزئیات میں امتیاز کو ایک کمرہ کی مثال سے سمجھایا جاسکتا ہے  
 اگر مصنف کمرہ کی تمام اشیاء کے (ضروری یا غیر ضروری) کو الف سے کمرے کا تاثر دینے کی

سعی کرے تو یہ تفصیلات کا طریقہ ہوگا جبکہ کمرہ میں سے ایسی ایک دو اشیاء کا انتخابی  
 تذکرہ جن سے اس شخص کو کمرہ کا تاثر ذہن پر وارد ہو جائے۔ جزئیات کی ذیل میں آئے گا۔  
 اور یہ ظاہر ہے کہ جزئیات میں رد و قبول کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے اس سے  
 مصنف کے مشاہدہ کی گہرائی، اختیار اور افراد کے باہمی رشتہ کی تفہیم اور زندگی کی  
 پرکھ کے زاویہ حیات کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا ویسے ان سب کے بغیر جزئیات  
 نگاری آ بھی نہیں سکتی۔

ناول اور ناولٹ کا اگر انفرادی خصوصیات کے لحاظ سے موازنہ کیا جائے تو سر پہر  
 پلاٹ نظر آتا ہے۔ ناول نگار پیچیدہ اور مرکب پلاٹ سے لے کر پلاٹ در پلاٹ تک  
 تک سبھی طریقے آزما سکتا ہے یہ آزادی ناول سے پہلے قدیم داستانوں کے زمانہ کی۔  
 یادگار رہے جہاں ہمنی قصوں اور داستان در داستان سے داستان میں طوالت،  
 دلچسپی اور سسپنس پیدا کیا جاتا تھا۔ گو آج کل ناولوں کے پلاٹ اتنے پیچیدہ نہیں ہوتے  
 لیکن پھر بھی ناول نگار ایسا کر سکتا ہے اس کی حالیہ مثال "CARPET BAGGERS"  
 ہے اس ناول کے فنی اور ادبی مقام سے قطع نظر کرتے ہوئے لحاظ پلاٹ اس کا مطالعہ کریں  
 تو اس میں بھی داستان در داستان دلی خصوصیت ملتی ہے ہر اہم کردار اپنے  
 ساتھ اپنا ایک الگ ناول لے آتا ہے اور ان "ناولوں" میں بھی ایسا تنوع ہے کہ ان میں  
 سے ایک بھی ناول کے موضوع پر مرکزی قصا سے ہم آہنگ نہیں۔ اصل ناول کا پلاٹ نسبتاً مختصر  
 ہے لیکن دیگر کہانیوں کے پلاٹوں سے ایسا تانا بانا بنا گیا کہ مجموعی تاثر ایک ٹکٹ میں کئی تماشوں  
 ایسا معلوم ہوتا ہے۔ اور شاید اس لئے یہ ناول نصف کروڑ کی زائد کی تعداد میں فروخت  
 ہوا۔ یہی حال "SOURCE" اور "جواری" کا ہے۔



اردو میں اس کے برعکس مثال کے طور پر "فسانہ آزاد" پیش کیا جاسکتا ہے جس میں سرے سے کوئی پلاٹ ہی نہیں ہے واقعات کی ترتیب میں کوئی فن کارانہ التزام و پابندی کی کوشش ملتی ہے اور نہ ہی اس مقصد کے لئے کسی طرح کے منطقی ربط کی ضرورت محسوس کی گئی یوں ہزاروں صفحات پر محیط اس ناول کا مجموعی تاثر ایک لچسپ فلمی ٹریلر ایسا ہے جس میں بعض دلچسپ اور خوبصورت مناظر اور واقعات کو ان کے سیاق و سباق سے جدا کر کے دکھایا جاتا ہے۔ پلاٹ کے لحاظ سے آزاد روی کی مثال کے لحاظ سے "فسانہ آزاد" اردو ناولوں میں آپ اپنی مثال آپ ہے۔

ناول نگاران دونوں انتہاؤں تک نہیں پہنچ سکتا حتیٰ کہ وہ دو پلاٹوں والا ناول بھی نہیں لکھ سکتا، اس کی وجہ یہی ہے کہ ناول کا میدان اتنا وسیع نہیں اس میں تو سیدھا سادا پلاٹ چل سکتا ہے۔ اردو میں اب تک جو ناول لکھے گئے ان میں سے تقریباً سبھی پلاٹ کی اس خصوصیت کو اپناتے ہیں اور اگر کوئی کارپٹ بگرڈ یا "فسانہ آزاد" ایسے ناول لکھنا چاہے تو وہ ناکام رہے گا۔

کردار نگاری دوسری اہم خصوصیت ہے ڈراموں کی مانند کسی حد تک فسانوی ادب کی تاثر پذیری کا انحصار بھی کرداروں ہی پر ہے ہر لکھنے والا انسانی نفسیات سے کام لیتے ہوئے اپنے مشاہدات اور نظریات کی امداد سے زندہ کردار تخلیق کرنے کی سعی کرتا ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ناول میں زندہ کردار تخلیق کرنے کے لئے تمام ممکنہ سہولتیں ملتی ہیں ناول نگار کی فنی بصیرت کے غیر تو بات ہی نہیں بن سکتی لیکن پھر بھی ناول کا قیام جو آزادی مہیا کرتا ہے اس کی اہمیت مسلم۔ ناول میں اس کے برعکس کافی پابندیاں ہیں۔ مثلاً شمن کی طرح پیدائش سے کردار ارتقا کا مطالعہ ناممکن تو نہیں لیکن

مشکل ضرور ہے اور وہ بھی اسی صورت میں جبکہ مصنف جزئیات نگاری کے فن کے تمام اسرار و رموز سے آشنا ہو۔

کردار نگاری ارتقا کے لئے معاشرہ یا دیگر افراد سے ٹکراؤ اور پھر اس سے عمل اور رد عمل کے تحت جنم لینے والی متنوع کیفیات بہت ضروری ہوتی ہیں لیکن ناول کا واضح پلاٹ نہ تو بہت زیادہ کرداروں کے لئے گنجائش مہیا کرتا ہے اور نہ ہی کردار نگاری کا دائرہ بہت زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اب تحلیل نفسی اور شعور کی رو کی امداد سے کردار نگاری میں جو نئی گہرائی پیدا کی جا رہی ہے اس کی وجہ سے کم الفاظ اور غیر ضروری تفصیلات میں الجھے بغیر مؤثر کرداروں کی تشکیل نسبتاً آسان ہو چکی ہے خاص طور سے FLASHBACK کے ذریعہ مصنف زمان و مکان سے ماڈا ہو کر حال ہی میں حسب موقع ماضی کے واقعات ان کے اثرات اور ان سے وابستہ تمام نفسی تغیرات کی کامیاب تصویر کشی کم سے کم الفاظ میں کرنے پر قادر ہو چکا ہے۔

اگر مکالموں کے لحاظ سے ناول کا جائزہ لیا جائے تو ہمیشہ ناولوں کے مطالعہ سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ناول نگاروں کی اکثریت مکالموں کے معاملہ میں بے جا آزادی سے کام لیتے ہوئے مکالموں کے نام پر لمبی تقریریں، وعظ اور خطبے تک دینے سے گریز نہیں کرتی قوم کو چند تضار کے جاتے ہیں سیاسی نظریات پر بحثیں ہوتی ہیں۔ یہ سب فنی لحاظ سے غلط ہونے کے باوجود یہ اندازہ یقیناً کرا دیتے ہیں کہ ناول کے فارم میں کتنی وسعت ہے لیکن ناول نگار تقریریں کرتا ہے یا مولوی صاحب جیسے کی کوشش کرتا ہے تو پھر وہ ناول نہ مکمل کر سکے گا بلکہ اسے تو مکالموں میں بے جا طوالت سے بھی احتراز کرنا چاہئے کیونکہ ناول کی ساخت طویل و بھل اور آٹا مٹ



پیدا کرنے والے مکالموں سے مجروح ہوتی ہے کم الفاظ میں زیادہ مفہوم پیدا کرنے کے لئے ایمائی انداز اپنایا جاسکتا ہے ہمارے ہاں ابھی تک مکالموں سے شاعرانہ حسن میان خارج کرنے کی کوشش نہیں کی جا رہی خاص طور سے جذباتی مواقع پر مکالمہ نگار ایسا انداز ضرور اپنالیے ہیں۔ حسن بیان سے قطع نظر اس انداز کی مکالمہ نگاری محض زبان الفاظ ہی ہے شدت تاثر کے لئے بعض اوقات موزوں قسم کے چند الفاظ وہ کام کر جاتے ہیں جو تشبیہ نما مکالموں کے صفحات سے نہ بن پڑے۔

ناول کی یرتین اہم ترین خصوصیات ہیں اس لئے ان کا مختصر سا تذکرہ کر دیا کہ موازنہ سے ناول کی تکنیک کے یہ تین عناصر بھی نمایاں ہو جائیں اس سلسلہ میں ایک اور عنصر کا مطالعہ بھی ناگزیر ہے۔ ناول نگار موقع بے موقع یا تو واقعات پر تبصرہ کرتے ہیں اور یا پھر کرداروں کو الگ ہمار خود اپنے خیالات اور نظریات کا پرچار شروع کر دیتے ہیں جس کی نہایت بھونڈی مثال نذیر احمد کے ناولوں میں ملتی ہے جہاں وعظ و نصیحت سے لے کر تعلیم و تدریس تک سبھی کچھ ملتا ہے غرضیکہ لایعنی بیانات اور غیر ضروری مداخلت سے وہ تو قاری کو بہکاتے کی کوشش کرتے رہتے ہیں اب اگر وہ بھی ٹھیٹ بن کر ناول سے چپکا رہے تو اس میں نذیر احمد کا کوئی قصور نہیں لیکن ناول میں کسی طور سے اس بیان بازی کی گنجائش نہیں۔ اسی طرح فطرت کے مناظر یا ماحول کے مرقعوں میں بھی اسے کفایت کا خیال رکھنا ہوگا۔ ناول نگار اگر کسی گلی محلہ کا ذکر کرتا ہے تو وہ تمام مکانات اور ان کے مکینوں کا حال بیان کر سکتا ہے لیکن ناول نگار کا فن تفصیل نگاری کا نہیں بلکہ جزئیات نگاری کا ہے۔

میں نے اب تک قصداً طویل مختصر افسانہ کا نام اس لئے نہیں لیا کہ ناول کی

حدود متعین کئے بغیر اس سے (بظاہر) مشابہ کسی اور صنف سے موازنہ ابھین کا باعث ہو سکتا تھا لیکن ناول اور ناولٹ کے تفصیلی مطالعہ کے بعد اب طویل مختصر افسانہ اور ناولٹ میں امتیاز لازم ہوتا ہے گو مختصر افسانہ اور ناول (اور اس لحاظ سے ناولٹ) کے عناصر ترکیبی ایک جیسے ہی ہیں لیکن پھر بھی دونوں میں تاثر سے اساسی فرق پیدا ہوتا ہے مختصر افسانہ کے لئے (جدید ترین تجربہ) افسانہ سے قطع نظر) ابھی تک وحدت تاثر کو ضروری سمجھا جاتا ہے۔ مختصر افسانہ میں پلاٹ، کرداروں اور مکالموں وغیرہ سے وحدت تاثر نہیں جنم لیتی بلکہ وحدت تاثر ان سب کو مخصوص صورت عطا کرتی ہے اس لحاظ سے مختصر مختصر افسانہ سے لے کر طویل مختصر افسانہ تک افسانوں کے تمام انداز وحدت تاثر کی خصوصیت کے حامل ملتے ہیں اور اگر ایسا نہیں تو یہ ایک فنی خامی سمجھی جانی چاہیے ہاں! یہ اور بات ہوگی اگر افسانہ نگار کا مقصد ہی انتشار تاثر ہو یا ایک موضوع کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کے لئے وہ مختلف النوع تاثرات کے ابلاغ ہی کو اپنا مقصود قرار دے لے۔

اس کے برعکس ناول کے لئے وحدت تاثر کی شرط ضروری نہیں اس میں پلاٹ سے دو طرح کے تاثرات پیش کئے جاسکتے ہیں (شکست، کرشن چدر) مقصدیت کے تحت خشک وعظ بنایا جاسکتا ہے (نذیر احمد کے ناول) ایک کردار کی تصویر کشی کے حوالہ سے ایک نسل یا معاشرہ کی مرقع نگاری (امراء جان ادا: مرزا سوا) پکار سک ناول کی صورت میں بدلتے ماحول کی تصویریں اور متنوع افراد کے خاکے (مناظر آزاد: سرشار) طویل اور اکتا دینے والی تقریریں (خاک و خون: نسیم حمادی) صدیوں کے تسلسل کا مطالعہ (آگ کا دریا، قرۃ العین حیدر) ایک سے زائد نکات طرح اور



مسلل سپنس (شر کے تاریخی ناول) حقیقت سے دور خالص فینسی (سائنسی  
تکشن) ان تمام مثالوں سے ناول کے دائرہ عمل کی وضاحت کے ساتھ ساتھ یہ  
بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ان تمام صورتوں میں وحدت تاثر ضروری نہیں بلکہ بیش تر  
صورتوں میں تو اس کی برقراری ہی محال ہے۔

ناولت بھی ناول کی اس اساسی خصوصیت کا حامل ہے یعنی اس میں وحدت  
تاثر کا ہونا لازمی اور اساسی نہیں اگر مصنف اپنے مقصد کی وضاحت کے لئے شعری  
کاوش سے اس میں وحدت تاثر پیدا کرے تو اسے ناولٹ کی *ADDED ATTRAC-*  
*TION*۔ تو قرار دیا جاسکتا ہے لیکن اساسی خصوصیت نہ ہونے کی وجہ سے طویل  
طویل مختصر افسانہ نہیں کہا جاسکتا تو یہ بالکل ایسے ہی ہوگا جیسے ہم کسی ناولٹ میں  
ریچرپ اور جاندار مکالمے پائیں تو اسے ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔

## نفسیاتی افسانہ

اُردو میں افسانہ نگاری کا آغاز حقیقت پسندی سے ہوا۔ چنانچہ ایک مدت تک  
اُردو افسانہ خارجیت اور اس سے وابستہ متنوع سیاسی، سماجی اور اقتصادی عوامل  
کی تصویر کشی کے لئے وقف رہا لیکن یہ ناممکن تھا کہ حقیقت نگاری صرف ظاہر تک  
محدود رہتی اور باطن میں بھانکنے کی سعی نہ کرتی بھلا یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ ایک نئی اور جس  
افسانہ نگار معاشرہ اور افراد کے خارجی پہلوؤں کا مطالعہ تو کرتا لیکن خارجی رویوں کی  
تشکیل کرنے والے داخلی محرکات اور نفسی کیفیات سے نا آشنا رہتا۔ یہ تو حقیقت نگاری  
کے تصور کے منافی تھا اس لئے کہ حقیقت دو گونہ ہوتی ہے خارجی اور داخلی! بعض اصب  
کے لئے شاید نفسیاتی افسانہ خوفزدہ کرنے والی چیز ہو۔ لیکن انھیں یہ نہ بھولنا چاہئے  
کہ یہ حقیقت نگاری کا منطقی نتیجہ ہے۔

اس اجمالی جائزہ کے بعد اب ان نفسی کیفیات کا محاکمہ کیا جاسکتا ہے جو ان  
سائنسی پرائر انداز ہو کر فرد کی شخصیت کو ایک مخصوص انداز عطا کرنے کی موجب بنتی ہیں۔



اس مقصد کے لئے مخصوص نفسیاتی نظریات سے احتراز کرتے ہوئے اس مسئلہ کا جائزہ لینا اس لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ یوں ہی کسی ایک مخصوص دہشتان فکر کے تعصب اور غلو سے بچا جاسکتا ہے۔ یہ اس لئے اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ افسانہ نگار بذات خود تو کسی نفسیاتی نظریہ کا پیرو ہو سکتا ہے وہ عوارض و مسائل کا تجزیہ بھی اپنے محبوب نظریہ کی روشنی میں کر سکتا ہے۔ لیکن جن انسانوں کے حوالے سے وہ زندگی کا مطالعہ کرتا ہے وہ اپنی شخصیت کی اساس شعوری طور سے کس مخصوص نظریہ پر استوار نہیں کرتے بلکہ عوام کی اکثریت کو اپنی نفسی.... خامیوں سے بھی واقف نہیں ہوتی (واقفیت سے نفسی خامیاں دور ہو جاتی ہیں) البتہ دوسرے ان کے طرز عمل کو کسی نہ کسی نفسیاتی نظریہ سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس ضمن میں نفسی محرکات کی اہمیت کسی طرح سے ختم نہیں کی جاسکتی۔ فرد کے دو پہلو ہیں ایک اس کی لاشعوری دنیا اور دوسری شعوری (سماجی) دنیا۔ چنانچہ وہ اور اس کی شخصیت ان دو قوی متضام قوتوں کے درمیان کسی بے بس سوئی کی طرح لرزاں رہتی ہے اگر ایک طرف زیادہ جھکاؤ ہوا تو وہ نیوراتی ہو جائے گا۔ اگر دوسری طرف ہو گا تو ایک کامیاب صحت مند انسان بنے گا۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک کے تقاضوں سے عملدہا رہی کا یارانہ ہو تو دوسری دنیا میں پناہ لی جاتی ہے۔ سماجی صحت کے لئے لاشعوری تحریکات کا کل اگھوٹا جاتا ہے یا پھر خارجی دنیا سے بھاگ کر نیورائیت کے خیل میں پناہ لی جاتی ہے۔

بعض اوقات نفسی تسکین کے لئے فرد خود کو عادات و اطوار اور نظریات و عقائد کے مخصوص ببادوں میں پنہاں رکھتے ہوئے ان ہی کو اپنے کردار کی اساس بنا لیتا ہے زندگی کی اصطلاح میں اسے "روپ" (PERSONA) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

اس ضمن میں زندگی کی ایک اور اصطلاح "نفسی افراط" (PSY-CHIC INFLATION)

بھی قابل غور ہے۔ یہ وہ نفسی کیفیت ہے جس کے باعث سائیکی اپنے خلا کو پر کرنے کے لئے خارجی اشاریہ سے کسی ایک کا سہارا لیتی ہے۔ کسی خاص تحریک یا پیشہ یا کام کو کل سمجھتے ہوئے اپنی انفرادیت کو اس میں مدغم کر دینے کی مثالیں عام زندگی ہی سے متعلق ہیں اس سے ایک خاص نوع کی نفسی آسودگی اور ترقی کا احساس ہوتا ہے۔

ذہین افسانہ نگار جب افراد کا مطالعہ کرتا ہے تو ظاہر اور عیاں سے قطع نظر کرتے ہوئے سائیکی کے ہماں خانوں میں جھلکنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس طرح طبقات الارض کا ماہر زمین کی سطح سے دھوکہ نہیں کھاتا۔ اسی طرح... انسانی فطرت کی بنیاد کی خفیت سے خفیت.... محسوس کرنے والا افسانہ نگار یہ جانتا ہے کہ اصل انسان باہر نہیں بلکہ اندر ہے یہ ہی آئس برگ والی بات ہو جاتی ہے۔

اگرچہ اردو میں اب نفسیات سے واقفیت عام ہو رہی ہے اور نفسیاتی افسانہ بھی کوئی عجوبہ نہیں رہا لیکن پھر بھی نفسیاتی افسانہ کے سلسلہ میں ایک عام غلط فہمی پائی جاتی ہے۔ ایسی غلط فہمی جس کے ذہین قارئین اور بعض اوقات اچھے نقاد بھی شکار نظر آتے ہیں۔ عموماً ہر اس افسانے (یا ناول) کو نفسیاتی قرار دے دیا جاتا ہے جس میں یا تو کرداروں کی انسانی فطرت کے مطابق درست عکاسی کی گئی ہو ورنہ انجام اگر مرکزی کردار کے پاگل پن پر ختم ہو تو کھٹاک سے "نفسیاتی" کا لیبل چسپاں کر دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ انداز نظر نقادوں کی سہل نگاری پر مبنی ہونے کی بنا پر غلط ہی نہیں گمراہ کن بھی ہے کردار نگاری میں انسانی نفسیات یا فطرت کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنا حقیقت نگاری، فطرت نگاری اور واقفیت نگاری کی ذیل میں آسکتا ہے اور اسے داستانوں کے فوق الفطرت کردار یا یا مثالی کردار نگاری کے برعکس سمجھا جاسکتا ہے۔ تو انسانی فطرت کی کامیاب اور



درست عکاسی کے باوجود بھی ہر افسانہ کو نفسیاتی افسانہ نہیں کہا جاسکتا لیکن جہاں افسانہ نگار لاشعوری محرکات کے ذریعہ کرداری ہوا تعبیریں اور بعض کج رویوں کا مطالعہ کر کے نفسی پیچیدگیوں کی گڑبگڑیں کھولے اور سائیکی کے فلسفہ غامض کو متور کر کے تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔ اسی معیار کے مطابق افسانوں کا جائزہ لیں تو ممتاز مفتی کے بیشتر افسانے انٹو منٹو اور عصمت کے بعض افسانے بہت اچھے مثالیں ہیں۔

نفسیاتی افسانہ نگار کو کردار کے مطالعہ اور نفسی جزئیات نگاری کے ضمن میں بہت محتاط رہنا چاہئے اگر افسانہ کو شعوری کاوش اور غیر ضروری طور سے "نفسیاتی" بنا دیا جائے تو افسانہ افسانہ نہ رہے گا بلکہ "کیس ہسٹری" میں تبدیل ہو جائے گا۔ شاید اسی لئے نفسیات کی کتابوں میں درج کیس ہسٹریز میں انداز نگارش کے ادبی صنف سے قطع نظر ہر لحاظ سے افسانویت پائی جاتی ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بعض اچھے افسانے محض نفسی جزئیات نگاری کے فقدان کے باعث کامیاب نفسیاتی افسانے نہ بن سکے۔

افسانہ میں نفسی محرکات کا تجزیہ عموماً دو طرح سے ہو سکتا ہے۔ ایک تو سماجی سطح پر فرد اور فرد کا معاشرہ سے تعلق ہوتا ہے۔ یوں باہمی اثر پذیری اور عمل رد عمل کی بنا پر مختلف حالات اور وقوعات سائیکی کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے رہتے ہیں اور وہ اپنے اصلی "روپ" میں سامنے آتے ہیں فرد کے تجزیہ کے ساتھ ساتھ معاشرہ کا بھی نفسی مطالعہ ہوتا رہتا ہے منٹو کے بیشتر افسانے اور عصمت کے ابتدائی دور کے بعض افسانے اس انداز کی کامیاب ترین مثالیں ہیں۔

دوسرا طریقہ محض فرد کی ذات تک محدود ہے۔ افسانہ نگار ذہنی الجھنوں نفسی کج رویوں اور کچھ اندسے خیم لینے والی کرداری پیچیدگیوں اور ان سے وابستہ علامات یعنی احساس پر سے

پردہ اٹھاتا ہے اس مقصد کے لئے جنس اور اس کے مختلف مظاہر کا مطالعہ ناگزیر ہے اور جنس سے معارفیاتی مطالعہ کرنے والا افسانہ نگار جلد ہی خود کو بندگی میں محسوس کرے گا۔ اس کے ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ جنس کا خالص مطالعہ افسانہ نگار کو جنسی کردار کی بھول بھلیوں میں بھی پھنسا دیتا ہے۔ ان سے بچ نکلنے کے لئے جس حقیقت پسندانہ نگاہ تحریکات سے پاک ذہن اور غیر متعصبانہ رویہ کی ضرورت ہوتی ہے وہ ہر ایک کے پاس نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ جنس کا مطالعہ دلچسپ (اور بعض کے لئے لذت خیز بھی) ہو سکتا ہے۔ مگر خطرناک یقیناً ہے۔ مطالعہ جنس وہ غار دار وادی ہے جہاں ایک غلط قدم بھی فحاشی کے غار، لذت کی دلدل، چٹخارے کی کھائی اور گندگی کے جوہر میں پھنسا سکتا ہے۔ جنس کیونکہ سب سے زیادہ تحریکات کا شکار ہے اس لئے ایک لحاظ سے معاشرہ میں عصبی مرکز (NERVE CENTRE) کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ یوں یہ معاشرہ کے لئے سب سے نازک اور خطرناک موضوع ثابت ہوتی ہے جنس اور اس کے متنوع مظاہر کے ضمن میں عوام کی اکثریت کیونکہ خاموشی کی سازش میں شریک ہوتی ہے اس لئے جہاں سے بھی روشنی کی کرن نظر آئے اندھیرے کی خوگر چمکا دے بے چین ہو جاتی ہیں۔ منٹو اور عصمت کو جس طرح مدتوں ملامت بنایا جاتا رہا یہ اتنی پرانی بات نہیں کہ لوگ بھول چکے ہوں۔

معاشرہ کے ساتھ ساتھ خود افسانہ نگار کا جنس کے بارے میں رویہ بھی بہت اہمیت حاصل کر جاتا ہے۔ اگر وہ خود جنس پر سوار ہے تو پاک محبتوں والے تیم چلت رومانی افسانے لکھے گا اگر جنس اس پر سوار ہے تو وہ لذتیت کا شکار ہو کر فحاشی کو فروغ دے گا لیکن ان کے برعکس اگر وہ جنس کو عام زندگی کا ایک حیاتیاتی وقوع سمجھتے ہوئے



آنکھ چپکے بغیر اس کا مشاہدہ کر سکتا ہو تو پھر وہ جنس ایسے نازک سلسلہ سے انصاف کرتے ہوئے اسے انسانی مطالعہ کے لئے ایک علامت بنا سکتا ہے۔ یہ کام کیونکہ مشکل ہے اس لئے ایسے افسانہ نگار بھی کم ہیں۔

اردو افسانہ کی تاریخ کا مجموعہ جائزہ لیں تو گزشتہ ۵۰ سالوں میں (پیم چند کا پہلا افسانہ دنیا کا انمول رتن ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا تھا) نصف صدی گزرنے کے بعد کہیں افسانہ نگاروں نے نفسی پیچیدگیوں اور جنس کے خصوصی مطالعہ کی اہمیت محسوس کی۔ اعصابی جھجکاؤں کی پیداوار انگلیں ایسے مجموعوں سے قطع نظر جنس کے بارے میں حقیقت پسندانہ رویہ منٹو، عصمت اور حسن عسکری (گو وہ بعد میں تائب ہو گئے) کے افسانوں سے شروع ہوتا ہے۔ گو ترقی پسند تحریک کی ابتدا بلکہ وسط تک جنس پر خصوصی توجہ دی جاتی رہی اور اس کے مختلف پہلوؤں کو مدب شیشہ میں سے دیکھنے کا رجحان قوی تر رہا۔ لیکن تقسیم ملک کے بعد جب پاکستان میں جماعت نے اپنے نئے نیا منشور تیار کیا تو جنس کو یوں تروا مسئلہ قرار دے کر موضوعات کی منظور شدہ فہرست سے خارج کر دیا۔ ہندوستان میں بھی ایک مرتبہ ایسی ہی ایک قرارداد پیش کی گئی۔ مگر حسرت موہانی کی شدید مخالفت کی وجہ سے وہ منظور نہ ہو سکی۔ ترقی پسندوں کے اس سجدہ سہو سے کوئی فرق نہ پڑا کیونکہ تحریک سے علحدگی کے باوجود بھی منٹو زندہ اثر تھا۔ اور بہت سے نئے لکھنے والوں کے لئے وہ بلا واسطہ یا بالواسطہ طور سے ”رومی“ بنا رہا۔ چنانچہ گزشتہ دو دہائیوں میں ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں ان افسانہ نگاروں کی ایک محولی تعداد ہے۔ جن کے ہاں جنس اور نفسیات گھل ملی نظر آتی ہیں۔

## روح عصر اور افسانہ

سب سے پہلے اس امر کا جائزہ لینا ہو گا کہ روح عصر ہے کیا یا یہ محض اجتماعی انداز فکر ہے یا اس کا انفرادیت سے کوئی تعلق ہے۔ انفرادیت کا مسئلہ اس لئے اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ افسانہ نگار روح عصر کا ترجمان ہوتا ہے۔ وہ اس میں نئے رنگوں کی آئینہ نشی کے ساتھ ساتھ اس میں انقلابات بھی برپا کرتا ہے لیکن ان تمام امور کی انجام دہی کے باوجود بھی وہ خود فرد ہی ہے۔ اسی طرح جیسے ہفت رنگ شاعروں کے انوکھا سی کے باوجود بھی طبعیت کی انفرادیت مسلم خارج ہونے والی شاعروں اور طیف کو مخصوص ساخت عطا کرنے والے عناصر میں کوئی قدر مشترک نہیں ہوتی۔

روح عصر اجتماعی انداز فکر ہے۔

اجتماعی انداز فکر کی درجات میں لاشعوری اور شعوری عوامل کا تفصیلی تجزیہ ننگس کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں کیا جاسکتا ہے۔ ویسے خود رنگ نے اس مقصد کے لئے



LEVY-BRUAL کی وضع کردہ دو اصطلاحات کا سہارا لیا تھا ان میں سے ایک اجتماعی نیابت COLLECTIVE REPRESENTATION اور دوسری PARTICIPATION MYSTIQUE ہے۔ پہلی اصطلاح اس ذہنی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کی رو سے معاشرہ میں جاری دساری بعض خیالات، عقائد و نظریات کی صداقت کو اظہار من الشمس کی مانند لاشعوری طور سے بھی تسلیم کیا جاتا ہے اور ورثہ میں والدین سے ملنے والے جہانی خصائص کی باتندان سب پر یقین اور اعتقاد بھی نسلی وراثت ایسی ہی صورت اختیار کر جاتا اس وقوعہ کا دوسرا پہلو یہ ہے وہ سب کچھ جو لاشعوری طور پر ہم خود میں محسوس کرتے ہیں لاشعوری طور سے وہی دیگر افراد میں بھی دیکھتے ہیں۔

اجتماعی انداز فکر کی لاشعوری جہت کے اس محل جائزہ کے بعد جب شعور کی سطح پر اس کی تشکیل کرنے والے عوامل کا جائزہ لیا جائے تو یہ شعوری جہت خارجی اور داخلی دو محاوروں کی مرہون منت نظر آئے گی۔ اول الذکر کے عناصر ترکیبی میں سماجی رجحانات تاریخی عوامل اور اقتصادی تغیرات نمایاں تھیں جبکہ داخلی کو غفل کی محدود داخلیت سے میز کرتے ہوئے ان تمام نفسی کوالف کا مجموعہ سمجھنا چاہئے جو کسی نہ کسی طرح فرد کی سائیکی پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ رنگ جب انسانی شخصیت کی یوں تعریف کرتا ہے:

”ایک مخصوص سانچہ میں داخلی نفسی افراط جو فراحت کی استعداد کے ساتھ ساتھ حاصل توانائی بھی ہوتی ہے۔“

تو ”نفسی افراط“ کو ایک مخصوص سانچہ میں ”ڈھالنے والے عوامل کا مطالعہ اشد ضروری ہو جاتا ہے۔“

اب ان تمام تشکیلی عناصر کا تفصیلی جائزہ پیش کرتے ہوئے ان کی روشنی میں اردو افسانہ کا مطالعہ کیا جائے گا۔

سماج کی اساسی خصوصیت یہ ہے کہ بھان متی کا یہ کنبہ بھانت بھانت کی انفرادیتوں کی اینٹوں اور روٹوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور یوں فرد کی انفرادیت اور مختلف النوع انفرادیتوں سے جنم لینے والی اجتماعیت میں ہمیشہ کشمکش جاری رہتی ہے۔ سماج کا ایک رکن ہونے کی بنا پر فرد (عام انسان یا تخلیق کار) اگر ایک طرف اس اجتماعیت کی تشکیل میں اپنی انفرادیت کی شمولیت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنی انفرادیت کی بنا پر اس سے گریزاں بھی رہتا ہے، وہ اس سے بغاوت کرتا ہے۔

تو اسی بغاوت سے سماج کے ملے سامان کو فٹ بھی ہم پہنچا آتا ہے اور یوں بحیثیت مجموعی حالت کچھ سارتر کے الفاظ میں - MAN IS CONDEMNED TO LIVE IN OTHER - PEOPLES HELL - ایسی ہو جاتی ہے۔

افسانہ نگار یا کوئی بھی تخلیق کار اپنی حساسیت کی بنا پر اس قابل ہوتا ہے کہ وہ دوسرے افراد کے جہنم کو اپنی ذات ہی کے لئے محسوس نہیں کرتا بلکہ دوسروں کی زندگیوں کو اس جہنم کا ایندھن بننے دیکھ کر کرتا ہے بسا اوقات سماجی بے انصافی کو ذات کے حوالہ سے افسانوں کا موضوع بنایا جاتا ہے لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی سماجی مسائل سے کلیتاً بقتناہ برتنا ممکن نہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کی اصطلاح افسانہ نگاری میں اسی رجحان کی غماز ہے۔ اس مقصد کے لئے سماج کے اس پہلو سے مکمل واقفیت لازم ہے جسے افسانہ کا موضوع بنایا جا رہا ہے اسی لئے اگر جزئیات پر مکمل عبور نہ ہو تو افسانہ اثر و ابلاغ سے عاری محض ایک دلچسپ تحریر بن کر رہ جاتا ہے اردو افسانہ کو پریم چند نے پڑاؤ چڑھایا اور ان کا رجحان شریعت سے ہی



سماجی حقیقت نگاری کی طرف رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بعد آنے والی نسل نے اس رجحان کو مزید تقویت دے کر زندگی کی گہرائیوں اور فن کی بلندیوں سے روشناس کرایا کرشن چندر، منٹو، عصمت، ندیم، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، بلونت سنگھ، خدیجہ ستور، ہاجہ سرور اور بہت سے دیگر افسانہ نگاروں نے سماج کے مختلف طبقات سے موضوعات اخذ کئے اور یوں ان تمام افسانہ نگاروں کی نمائندہ تحریروں کے مجموعی مطالعے سے پاک ذہن کے سماج کا عکس تیار ہو جاتا ہے۔

سماج کے حوالے سے مذہبی عقائد یا اخلاقی ضوابط کے تجزیہ پر واضح ہوگا کہ گوعوم کی اکثریت کو مذہب سے محض کام چلاؤ واقفیت ہوتی ہے لیکن لگاؤ شدید اور جذباتی نوعیت کا ہوتا ہے۔ مذہب کے نام پر ان میں سوڑے کی بون اسباباں تو پیدا ہو سکتے ہیں لیکن مذہب کی روح کو سمجھتے ہوئے اسے کرداری اساس بنانا ان کے بس کا رنگ نہیں ہوتا۔ مذہب میں "امر" کو بالعموم نظر انداز کرتے ہوئے "نہی" پر زور دیا جاتا ہے لیکن کفار میں "امر" کے باعث یہ "نہی" بھی دوسروں کے کردار کی جانچ کا معیار بنتے ہوئے اپنے لئے کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔

آسمانی مذہب کے ساتھ ساتھ ایک زمینی مذہب بھی پیر پستی، قبر پرستی، تقویٰ گندوں اور نمٹے ٹوٹکوں کی صورت میں ملتا ہے بلکہ اس کی جڑیں کچھ زیادہ ہی گہری ہیں گویا ویسے انہیں اساطیری اثرات کی باقیات و صامحات قرار دیا جاسکتا ہے۔ اجتماعی لاشوں کا بنا پر یہ عوام کے لئے نسبتاً آسانی قابل قبول ہوتی ہیں۔

یہ ہیں وہ اہم رجحانات جن سے سماج میں مذہب اور اخلاق کی رنگ آمیزی ہوتی ہے کیونکہ معاملہ جذبات کا ہوتا ہے۔ اس لئے انسان میں مذہبی انفرادی دین داری کا بھانڈا

پھوٹنا ان کی ریاکاری کے طلسم کو باطل کرنا اور دوعملی کے تضاد کو اجاگر کرنا کمین گمان ہے لیکن خود ان عقائد پر قلم اٹھانا بہت مشکل ہے۔ جماعت اسلامی نے اسلامی ادب کا نعرہ بلند کیا تھا اور اس تحریک سے ہم نوا بعض حضرات نے افسانے لکھے ہیں لیکن بات نہ بن سکی۔ مثلاً پراسانہ لکھنا آسان ہے۔ کیونکہ بحیثیت مرد و عورت جس کردار کا قائل ہے اس کے تضادات یا مثالیات کو موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن مثلاً جن عقائد کا زندہ منظر بننے کی سعی کرتے ہیں خود ان پر انسان لکھنا اگر ناممکن نہیں تو بے حد مشکل ضرور ہے۔ البتہ اخلاقی ضوابط اور تحریات (TABSOS) کی بات اور ہے۔ یہ اضافی ہی نہیں بلکہ کردار کے صرف سماجی پہلو تک محدود ہیں اس لئے ان کے ہر پہلو کو چیلنج کیا جاسکتا ہے اور کیا جاتا رہا ہے! گو ایڈمنڈ ڈیور کی تحریروں سے جنم لینے والے اور جو تین کے نظریات سے ایک منضبط صورت اختیار کرنے والے تنقید کے تاریخی دبستان نے ادب کے مطالعہ کو محض تاریخی عوامل کی چھان پھٹک تک ہی محدود کر دیا تھا۔ لیکن اس غلو پسندی کے باوجود بھی اقوام اور افراد کی زندگیوں میں تاریخی عوامل کی اہمیت کم نہیں کی جاسکتی، اس لئے کہ اب تاریخی حالات محض جنگوں اور حکومتوں میں انقلابات کے شرارت نہیں رہے بلکہ تمام سیاسی ثقافتی اور تہذیبی تغیرات کی شمولیت سے یہ "تاریخی" کی اصطلاح وسیع المقوم ہو چکی ہے صرف نگاہ سے جائزہ لینے پر یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ مختلف طبقات سے وابستہ افراد پر تاریخی حالات کی شدت میں یکسانیت نہیں ہوتی۔ گو تاریخی حالات کو بالعموم "دھماکے سے تشبیہ دی جاتی ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ غلط اور گمراہ کن ہے کیونکہ دھماکے سے سطح کی یکسانیت کا تصور ابھارا جاتا ہے جبکہ معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ معاشرہ اور تاریخی حالات میں ایک طرح سے عمل اور رد عمل ایسی حالت ملتی ہے اگر معاشرہ نے مستقبل سے عمدہ براہی کے لئے



خود کو تیار کر رکھا ہو تو تاریخی تغیرات سے نسبتاً کم نقصان پہنچتا ہے اگر ایسا نہ ہو تو بد حال حالات اس کے بعض عقائد کو باطل ثابت کر دیتے ہیں۔ غرض انہیوں کی نقلی کھل جاتی ہے۔ تصورات بخیر و شر ہوتے ہیں اور بعض اور سے منہدم! یوں ان عقائد تصورات! اور اداروں کی تشکیں نو کے بعد ان کے تطابق کے لئے افراد کے طرز عمل اور طرز فکر میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں تاریخی تغیرات کے اثرات مثبت بھی ہو سکتے ہیں اور منفی بھی اور پھر منفی سے مثبت کا پہلو بھی نکال جاسکتا ہے۔ گویا تاریخی حالات کی بنا پر معاشرہ مسلسل عمل پیرا رہتا ہے اور یوں تحریک و تغیر سے معاشرہ مدراج ارتقاء طے کرتا ہے۔

تاریخی حالات میں ٹھہراؤ اور سکون سے معاشرہ میں عمل کی رفتار بھی اسی نسبت سے مدہم پڑ جاتی ہے لیکن دور تغیر میں رد عمل کے باعث معاشرہ عجیب بے چینی کا مظاہر کرتا ہے۔ اگر دور سکون ذہنی جوہر کا باعث بنتا ہے تو دور تغیر سے ہم آہنگ نہ ہونے والی طبائع انتشار اور ژولیدگی فکر کی شکار ہو جاتی ہیں اور ہر دور میں انتہا پسندی کے باعث تخلیقی فضا کو مسموم کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دور سکون میں معاشرہ صرف روایات کا پابند ہو کر ماضی کو ثبت بنا لیتا ہے۔ گونگا، ہرہ اور اندھا بہت! جو رہنمائی تو کر نہیں سکتا البتہ اپنی مردہ زندگی سے تخلیقی قوتیں مفلوج کرنے کا باعث ضرور بنتا ہے۔ کیونکہ نئے تجربات کی ضرورت ہی نہیں سمجھی جاتی۔ ادھر دور تغیر میں ذہنی انتشار اپنی تسکین کے لئے بغاوت کو ناگزیر تصور کرتے ہوئے رنگ برنگ بلکہ بہ رنگ تجربات ہی کو مقصود فن قرار دے دیا جاتا ہے۔ بغاوت برائے بغاوت ہوتی ہے اور تجربہ محض تجربہ کی خاطر!

افسانہ نگار پران حالات میں گراں بار ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے جس سے عہد

براہی کا مطالبہ دو سطحوں پر کیا جاسکتا ہے بحیثیت فرد تاریخی حالات کے پیدا کردہ تغیرات سے اسے بھی مفر نہیں کیونکہ اجتماعی رد عمل میں سب کے ساتھ شریک ہونے کے باوجود اس کے رد عمل کی جڑیں اس کی ذات میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی بحیثیت ایک فن کار تاریخی حالات کے سیدب میں ایک بے بس تنکے کی طرح نہیں بندھ سکتا بلکہ حالات کی چکی میں پس کر اور ان کی بنا پر تباہ ہو کر بھی اپنے فن کے درویشان کی عکاسی اور تجزیہ کے ساتھ ساتھ وہ اُن پر تبصرہ کرتا جاتا ہے۔

دور سکون میں کیونکہ اقدار میں ثبات ہوتا ہے اس لئے افسانہ نگار کے سامنے نزاعی مسائل نہیں ہوتے نہ ہی اسے کشاکش اقدار میں کسی ایک کا ساتھ دینے کا کٹھن فیصلہ کرنا ہوتا ہے اسی لئے تو دور سکون میں لکھے گئے افسانوں میں دور تغیر کے برعکس جذباتی عدم آسودگی کی پیدا کردہ بھتھلاہٹ نہیں ہوتی۔ بلکہ زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کو مصفیٰ مصفیٰ نظر دیکھتے ہوئے حیات کو زیادہ شوخ اور خوشنا رنگوں میں پیش کیا جاتا ہے جبکہ دور تغیر میں شکست و ریخت کا مسلسل عمل افسانہ نگار کے لئے سب سے اہم ترین ثابت ہوتا ہے ہر روز اس کی فن کارانہ نگاہوں کے سامنے حوادث و توقعات کا تماشہ ہوتا ہے وہ اس تماشہ کا خاموش تماشا بن نہیں سکتا بلکہ وہ بھی حتی المقدور اپنا فن کارانہ کردار ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

تقسیم ملک ملک کے افسانوں کو خصوصیت سے اس زمرو میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ آزادی کی جدوجہد سیاسی خلفشار اور اس کے نتیجے میں جنم لینے والے بعض ضمنی مسائل (جیسے ہندو مسلم فسادات) وغیرہ پر افسانہ نگاروں نے دل کھول کر ہی نہ لکھا بلکہ تمام معروضات لکھنے والوں میں ان تمام حالات کا واضح اور مکھڑا ہوا شور بھی ملتا ہے وہ محض کیرت بننے



ہوئے پس منتظر کی تشکیل کرنے والے محرکات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حالات کے مشاہدے اور تجزیہ میں خصوصیت سے ڈرن نگاہی اور تاریخی بصیرت کا ثبوت دیا۔ اس لئے بعض حضرات کی مانند گالی دینے کے انداز میں کمیونسٹ کہہ کر انھیں یا ان کی تخلیقات کو ایک قلم برخواست نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان افسانوں کی صورت میں پراشوب دور کی ایک دہائی کی تاریخ محفوظ ہے اس ضمن میں احمد نایم قاسمی کی رائے قابل غور ہے:

”منشی پریم چند کے انتقال سے برصغیر کی آزادی تک کا وقفہ بہت مختصر ہے مگر اس مختصر وقفے میں اردو افسانے میں اتنا حسن اور نکھار پیدا ہوا کہ کوئی بھی صنف ادب اتنی کم مدت میں اتنی ہمہ گیر ترقی کی مثال پیش نہیں کر سکتی۔ دعوے سے کہا جاسکتا ہے کہ اس دوران اردو افسانہ موضوع اور تکنیک ہر دو لحاظ سے معیار کی اس بلندی تک پہنچا جسے چھوٹے کے لئے یورپ کی ترقی یافتہ زبانوں کے افسانے کو صدی نصف صدی لگائی اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں کے سامنے یورپی زبانوں کے معیار موجود تھے اور انھیں صرف یہ کام کرنا پڑا کہ انہوں نے مذکورہ معیاروں اور اپنے ہاں کی فنی روایتوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی دوسری وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگاروں کی اس پود کا ایک واضح نقطہ نظر تھا وہ جب لکھتے بیٹھتے تھے تو انھیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں۔ ان کے مشاہدے کا ایک باقاعدہ پس منظر ہوتا تھا اور ان کے افسانوں یا مناظر قدرت کے رشتے بھی افسانوں کے کرداروں کی ذہنی کیفیتوں سے رہتے تھے۔

اوی جلیات کی رو سے تاریخ کا تانا بانا اقتصادی عوامل سے تیار ہوتا ہے وسائل پیداوار میں تبدیلیاں اور ملوں کے لائے ہوئے صنعتی انقلابات وسائل تاریخی حالت کا

رخ مؤثر اقدار میں تغیرات کا باعث بنتے ہیں یوں تہذیبی اور تمدنی تبدیلیوں کی اس اقتصادی محرکات پر استوار کی جاسکتی ہے اس لئے کسیت میں طبقاتی کشمکش پر بہت زور دیا ہے۔

تنقید کے مارکسی دبستان سے وابستہ بعض نقادوں کے خیال میں تو کلاسیک مؤلفین آلات کشادہ دہی کے ترقی یافتہ صورتیں ہیں کہ محنت میں منہ سے نکلنے والی آوازیں ساپخوں میں دھل کر گیت نہیں تو مزدور کی مشقت میں جسم کی مختلف النوع حرکات میں فن کا رانہ ہم آہنگی سے رقص نے جنم لیا۔ اس دلچسپ مگر نزاعی بحث میں ابھی بغیر اتنا تو یقیناً کہا جاسکتا ہے کہ زندگی آج کی ہو یا صدیوں پہلے کی وہ اقتصادی عوامل سے کلیتاً غیر متاثر نہیں رہ سکتی۔ اقتصادی حالات کی کارفرمائی کا مطالعہ دو پہلوؤں سے کیا جاسکتا ہے ایک تو تقسیم دولت سے پیدا ہونے والی طبقاتی تقسیم اور انکی باہمی کشمکش یہ کشمکش مختلف ردپ دھار کر سامنے آتی ہے۔ مل مالک اور مزدور زمیندار اور مزدادہ اجرا و محنت کش وغیرہ جاتی پہچانی صورتیں ہیں۔ دوسری صورت میں اقتصادی حالات کے تغیرات نسبتاً غیر واضح ہی نہیں بلکہ ان تبدیلیوں کی رفتار بھی خاصی سست ہو جاتی ہے لیکن یہ ہیں بے حد اہم کیونکہ ان سے قدروں کی چھان بھٹک انداز نظر میں تبدیلی پیدا کرتے ہوئے قدیم معیار کے طلسم کو باطل قرار دے کر نئے اداروں کی تشکیل کی موجب بنتی ہے۔

ملکہ دکنڈریہ کے انگلینڈ میں بڑے گھیر کے اسکرٹ میں ملبوس عورت ڈرائیگ روم کی زینت سمجھی جاتی تھی۔ اپنی زندگی کے بارے میں بھی اس کی کوئی موثر آواز نہ تھی غلام داری اور نسل کش۔ وہ صرف ان ہی دو وضائف کے لئے زندہ رہتی تھی لیکن صنعتی انقلابات کے بعد جب عورتیں اور بچے خود کمانے لگے تو شوہران داتا نہ رہا یوں معاشی



آزادی، آزادی نسواں اور آزاد محبت ایسی تحریکوں اور نظریات کا باعث بنی۔ جب گھر کا ہر فرد کمانے لگا تو پدرانہ سربراہی کا خاتمہ ہو گیا، یوں معاشرہ کی اکائی کنبہ کی بجائے فرد قرار پایا۔ کارخانوں میں لمبی چٹیا اور بڑے گھیر کی اسکرٹ مشینوں میں الجھ کر جان لیوا ثابت ہوئے تو بال کائے جانے لگے اور اسکرٹ کے گھیر تنگ ہوئے پھر اونچے ہونے شروع ہو گئے۔ گویا تمام طرز بود و اندہی تبدیل ہو کر رہ گیا۔

تقسیم کے بعد سے ہمارے یہاں بھی حالات ایسی ہی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ معاشی بد حالی، مصارف زیست میں اضافہ اور موزوں رشتوں کی کمیابی کے باعث لڑکیاں اب تعلیم سے زبرد کام نہیں لے رہیں بلکہ استانیوں اور نرسوں، ایسے "زنا" پیشوں سے ہمت کر زیادہ تنخواہوں کے لئے نیکنوں فرموں دفاتروں اور دکانوں میں پہنچ چکی ہیں۔ اب کیونکہ وہ برقعہ میں بند چلنا پھرنا پسند نہیں کرتیں۔ اس لئے انہیں لباس، جوتوں اور میک اپ کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے۔ معاشی لحاظ سے خود کفیل ہونے کی وجہ سے وہ پسند کی شادی ہی نہیں چاہتیں۔ بلکہ خاوند سے بھی ترجیحی سلوک کی منتی ہوتی ہیں پھر اوقات ملازمت میں مردوں سے آزادانہ ربط کے باعث اب سماجی سطح پر مرد عورت کا میل جول میعوب اور مشکوک نہیں رہا اور یوں ناجائز تعلقات کے بغیر بھی مرد عورت میں تعلقات برقرار رہ سکتے ہیں بڑے گھروں میں ان تبدیلیوں کا واضح تر انداز میں مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ اور والدین، بھائیوں اور اور خاوندوں کی اکثریت نے حالات سے کسی نہ کسی طور مفاہمت بھی کرنی ہے جو ایسا نہیں کر سکتے وہ یا تو نوکری چھڑا دیتے ہیں اور یا بیوی چھوڑ دیتے ہیں۔ صدیوں کے بعد عورت اب پہلی مرتبہ محض "ناک" ہی نہیں بلکہ معاشی اکائی کے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔

اردو افسانہ شروع سے ہی اقتصادی حالات کی عکاسی کرتا چلا آیا ہے اور بیشتر معروف اور غیر معروف لکھنے والوں نے طبقاتی کشمکش کو اپنا موضوع بنایا۔ اگر بریم چند اور احمد ندیم قاسمی نے گاؤں کی معصوم اور جاں بخش فضا میں اس کشمکش کا مطالعہ کیا تو کرشن چندر نے خود کو ملکوں تک محدود نہ رکھتے ہوئے پہلے کشمیر اور بعد ازاں لمبئی ایسے بڑے بڑے شہروں میں اس کے متنوع مظاہر پر روشنی ڈالی۔ ویسے افسانہ نگاروں کی اکثریت نے اس ضمن میں ایک خاص انداز کا رومانی نقطہ نظر اپنا کر طبقاتی متناظر سے جنم لینے والی کی تلمیخوں کو محبت کے حوالے سے پیش کیا یعنی امیر والدین غریب کی محبت کا گلا گھونٹ دیتے ہیں شروع شروع میں تو ایسے افسانے یقیناً پسندیدہ ہوں گے لیکن بعد ازاں تو یہ ایک سانچہ کی صورت اختیار کر گئے یہ انداز اب بھی اتنا مقبول ہے کہ غورتوں کے رسالوں میں پھپھنے والا مواد ایسے ہی افسانوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح نو آموز افسانہ نگاروں سے لے کر کالج کے نوخیز طلباء تک بھی ایسے ہی افسانے لکھتے ہیں۔

اقتصادی مجبوریوں کی دوسری تصویر طوائف کے روپ میں پیش کی جاتی ہے۔ اس موضوع پر بھی اتنے افسانے لکھے گئے کہ اکثر میں "کثرت میں وحدت" ایسی بات ملتی ہے گویا ایک خاص مشین سے سکوں کی مانند دھل دھل کر افسانے نکل رہے ہیں مگر بیشتر نئے سکے ایسی چمک اور کھٹک سے عاری ہی ثابت ہوتے ہیں۔ ابتدا میں لکھنے والوں کا رویہ یا تو اسلامی تھا اور یا پھر حسن کاری کا پیدا کردہ مصنوعی اور پر تفع "رومانی" انداز نظر تھی کہ بریم چند ایسا حقیقت پسند بھی اس انداز سے نہ بچ سکا۔

ترقی پسند تحریک سے سماجی حقیقت نگاری نے فروغ پایا تو طوائف کائے تناظر میں مطالعہ کیا گیا۔ چنانچہ گزشتہ ربع صدی کے بہت سے افسانوں میں ان حقیقی عوامل



کا تجزیہ کیا گیا جن کے باعث عورت جسم فروش بن جاتی ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے اس انداز کی قابل قدر مثالیں ہیں۔ اس نے طوائف دلال اور گاہک سمجھا کا سیاب تجزیہ کرتے ہوئے ان کی باہمی اثر پذیری اور عمل رد عمل کی متنوع کیفیات کو کامیابی سے جائزہ لیا۔

طوائفوں کے ساتھ ساتھ ان کرداروں پر بھی افسانے لکھے گئے جو اپنی انفرادی حیثیت میں فرد کے المیہ کی عکاسی کے ساتھ ساتھ اس مخصوص طبقہ کے لئے علامات بھی بن جاتے ہیں۔ جس کے ساتھ اقتصادی حالات یا پیدائش کے حادثے نہیں وابستگی پر مجبور کر دیا اور خواہش گریز پاک کے باوجود بھی وہ اس سے گریز نہیں کر سکتے۔ اور اسی میں ان کی زندگی کے المیہ کی شدت پنہاں ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، عصمت بلونت سنگھ میرزا ادیب، حیات اللہ انصاری، ہاجرہ مسرور، صدیکہ مستور وغیرہ کے افسانے ابھی مثالیں ہیں۔

جہاں تک اقتصادی تبدیلیوں سے اقدار میں تغیرات اور ان کے اثرات کی عکاسی کا تعلق ہے تو تقسیم کے بعد اضافہ نگاروں کی اکثریت نے اس طرف خصوصی توجہ نہیں دی اس کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ مثلاً افسانہ نگاروں نے ان موضوعات کی اہمیت محسوس نہ کی یا پھر سرے سے وہ ثروت نگاری سے ہی محروم ہوں۔ لیکن دوسری وجہ قرین قیاس نہیں ہو سکتی کیونکہ ذہین افسانہ نگار تو بہت پہلے حالات کو محسوس کر کے اپنے فن کو ان کی تفہیم کے لئے اشاریہ بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگاروں نے واقعی اپنے افسانوں کو بدلتی قدروں کی پیمائش کا ذریعہ اقتصادی عدم مساوات کی حقیقت پر مبنی بلا واسطہ تصویر کشی کے ساتھ ساتھ انسان دوستی کے روپ

میں جو رجحان ملتا ہے۔ اسے عدم مساوات کے خلاف بالواسطہ احتجاج قرار دیا جاسکتا ہے افسانوں میں یہ رجحان — اتنا — قدیم — اور اتنا مقبول کہ نمائندہ نام گنوا کے کی بھی ضرورت نہیں گو ترقی پسندوں نے اسے بطور ادبی مسلک اپنایا لیکن غیر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاں بھی یہ انداز اسی آب و تاب سے ملتا ہے۔ اس نوع کی افسانوں میں افسانہ نگار یہ ثابت کرتا ہے کہ نامساعد اقتصادی حالات کے کچھ میں پھنسنے کے باوجود بھی انسانی فطرت کا موتی اپنی آب و تاب نہیں گنوتا۔ تقسیم ملک اور مساوات پر لکھے گئے سبھی اچھے افسانوں کی یہ ایک اضافی خصوصیت۔ — یہ ہیں روح عصر کی اساس بننے والے اور اجتماعی انداز نظر کی تشکیل کرنے والے خارجی مگر بنیادی اہمیت کے حامل محرکات ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ عام زندگی میں ان کا اس طریقہ سے علیحدہ مشاہدہ یا مطالعہ کیا جاسکتا ہے کیونکہ کسی بھی عہد میں کسی ایک محرک کی شدت اور اس کے نمایاں ہونے کے باوجود بھی بقیہ کی زیر سطح اور کم شدت والی کارکردگی جاری رہتی ہے۔ دور تغیر میں ان عوامل کی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ کبھی یہ دور تغیر سے متاثر ہوتے ہیں تو کبھی وہ ان سے کبھی وہ ان کا رد عمل ہوتا ہے تو کبھی یہ اس کے۔ افسانوں میں ان تمام رجحانات کی مستند عکاسی ہو سکتی ہے اور ہوتی رہتی ہے۔ لیکن روح عصر وقتی طور سے جس رنگ میں رنگی ہو افسانے بھی اس کی آئینہ داری کرتے ہیں۔

اس موقع پر ایک امکانی اعتراض کا جواب بھی ضروری معلوم ہوتا ہے یعنی شبح عصر کے لئے صرف تین محرکات ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ کوشش سے ان کے علاوہ بھی تلاش کئے جاسکتے ہیں لیکن وہ اساسی نہیں بلکہ ضمنی، ثانوی یا فروعی ثابت ہوں گے اور



انہیں کسی نہ کسی طور سے ان تین اساسی اور وسیع المفہوم محرکات میں مدغم کیا جاسکتا ہے۔

اردو افسانہ کی عمر کم سہی لیکن نہ تو اس میں قدآور افسانہ نگاروں کی کمی ہے۔ اور نہ ہی روح عصر کی ترجمانی میں کسی لحاظ سے ناکام رہا۔ اردو افسانے کا فرانسیسی یا روسی افسانوں کے تناظر میں مطالعہ کرنے والے نقاد یہ حقیقت بھول جاتے ہیں کہ روح عصر کے اساسی عناصر تو تمام ممالک میں یکساں ہی ہوتے ہیں۔ لیکن مخصوص حالات کے تحت کوئی ایک عنصر جب نمایاں تر ہو تو روح عصر اسی رنگ میں رنگی ہوگی اس لئے افسانہ نگار اس مخصوص رنگ کو اپنے فن میں جذب کر کے روح عصر کی ترجمانی اور عکاسی کرے گا۔ ہمارے حالات اور دیگر ممالک کے حالات میں فرق رہا ہے۔ اس لئے اردو افسانہ میں غیر ملکی افسانوں کی بازگشت اور تماشہ سود ہے۔ اور اس پر زور دینا گمراہ کن ہے۔

## اردو افسانہ میں عورت

ہند کے شاعر و صورت گرد افسانہ نویس  
آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

(اقبال)

”... میں عورتوں کے بارے میں دُشوک سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا۔ مجھے آگ ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں ٹھیکہ نہیں ہو سکتا۔ کس قدر افسوسناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لئے روکے!“  
(سماد حسن منٹو)

اردو افسانہ میں عورت کے ظہور اور اس کی متنوع کارفرمایوں کے جائزہ سے پیشتر عورت اور مرد (اور عورت اور عورت) کے باہمی ربط پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہو جاتی ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار (اپنی صنف سے قطع نظر) جن لاشعری محرکات کے تحت



اُس تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے تار و پود میں عورت کا وجود اگر اساسی اہمیت نہیں رکھتا تو ثانوی یقیناً رکھتا ہے جیاتیاتی لحاظ سے ہر مرد میں عورت اور ہر عورت میں مرد کے کچھ نہ کچھ جسمانی خصائص موجود ہوتے ہیں۔ جو بالعموم خض رہتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نمایاں تر صورت میں سامنے بھی آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو لمبوساتی مجروی (TRANSVERTISM) کا نام و نشان بھی نہ ہوتا۔ شاید اسی لئے بعض دیوی دیوتاؤں کو جنسی بھی دکھائے گئے ہیں۔ بزرگ نے بھی انسانی سائیکی میں زائد مادے کے خصائص، ان کی یا ہی اثر پذیری اور پھر ان سے انسانی شخصیت کی نشوونما میں تنوع پر بہت کامیابی سے روشنی ڈالی چنانچہ اس کے بقول :-

"ہر مرد میں عورت کا ایک ازلی تصور ودیعت کیا گیا ہے لیکن یہ گوشت پوست کی کسی مخصوص عورت کا تصور نہیں ہوتا، بلکہ لمحاظ نوعیت قطعاً جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ یہ تصور اساسی لحاظ سے لاشعوری ہوتا ہے اور قدیم ترین آبائی ورثہ کے نشانات میں سے ایک ہے مرد کے نظام زہیت پر اس کے نقوش اتمت ہوتے ہیں۔"

مرد کی طرح عورت میں بھی ایسا ہی مرد کا ازلی تصور ہوتا ہے لیکن بزرگ نے ثروت نگاہی سے کام لیتے ہوئے مرد اور عورت کے تصورات میں جو لطیف فرق ہے اس کی بھی وضاحت کر دی۔ اس کے خیال میں :

"اس ضمن میں یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ موزوں ہوگا کہ عورت کا تصور مرد واحد نہیں بلکہ جمع (یعنی مردوں پر مشتمل ہوتا ہے) جبکہ مردوں کی

Dr. JUNG, C. G. "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" P. 199

صورت میں یہ تصورات صرف (واحد) عورت سے مخصوص ہوتے ہیں کیونکہ یہ تصور لاشعور کا مردوں میں منت ہے۔ اس لئے لاشعوری طور پر محبوب جیسی کو بھی اسی تصور میں رنگ دیا جاتا ہے اور پھر حوش محبت یا نفرت کی تشکیل میں اس کا کردار اساسی حیثیت رکھتا۔"

ابتداءً معاشرہ میں مادہ نہ سربراہی تھی کیونکہ مرد تک مرد عورت کے حیض کے خون کو پراسرار سمجھتے ہوئے اسے جادو کا کرشمہ ہی نہ سمجھتا رہا بلکہ قدیم مرد کو یہ بھی علم نہ تھا کہ تولید کا جنسی مواصلت سے کتنا گہرا تعلق ہے اس لئے اس مرد کے لئے حیض حمل پیدا نش و چھاتیوں میں دودھ کا (ترکنا وغیرہ) سب عورت کے کرشمے اور اس کی پراسرار قوتوں کی نشانیات تھیں، اس کے سماجی نتائج مادرانہ سربراہی اور کثرت شوہر (POLYANDRY) کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر نفسیاتی اثرات اس سے بھی گہرے رہے چنانچہ آج بھی ہم لوگ ATAVISTICALLY عورت کو پراسرار پسلی اور منہ سمجھتے ہیں حالانکہ صدیوں سے عورت رستہ راز نہیں رہی چنانچہ SIMONE DE BEAUVOIR کے بقول :-

"عورت کے گرد جن کہانیوں کا جال بنا گیا ان میں سے مردوں کے دل میں سب سے زیادہ عورت کے "پراسرار" ہونے نے گھر کیا ہے... یقیناً

عورت پراسرار ہے مگر وہ ایسی ہی پراسرار ہے جیسی کہ باقی دنیا ہے"

اس سے بھی زیادہ اہمیت اس ذہنی رویہ کو ہے جو عورت سے تعلق۔ لاشعوری یا تعلق خاطر کے متنوع انداز کی تشکیل کرتا ہے اس ذہنی رویہ کے تعین میں کسی حد

لہ قدیم اور وحشی معاشرے میں آیا حیض سے وابستہ مخربیات (TABOOS) کی نفرت  
ملاحظہ ہو۔ A HISTORY OF SEX P. 280



تک جنسی ساخت کا ہاتھ اور بڑی حد تک ذہنی ساخت کا ہاتھ ہوتا ہے کچلی ہوئی جنسیت جہاں جسم کی شکل ہے وہاں وہ ذہن کا سلسلہ بھی ہے یہ تمام امور فرد کے لئے عمومی طور پر اہم ہیں تو انسانہ نگار (یا کسی بھی تخلیق کار کے لئے خصوصی طور سے وہ یوں کہ لمحہ تخلیق میں ذہن شعور اور اس کے اعتسابات سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے اور یوں عورت کے کردار کی "تخلیق" میں (لے بعض "شکیل" سے غلط ملط نہ کیا جائے) وہ اس عورت سے ہم کلام اور انتہائی یا استثنائی صورتوں میں ہم کنار ہوتا ہے جس کی پرچھائیں اس کی سائیکی کے نال خاؤں میں لہرتی ہے وہ اس عورت سے پیار کرتا ہے یا نفرت وہ اس سے خوفزدہ ہے یا "اسے" خوف زدہ کرنا چاہتا ہے۔ حالت خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو مثبت یا منفی طور پر اس کے طلسم سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ بقول سیون رابورٹس "عورت کو جو بالعموم پانی سے تشبیہ دی جاتی ہے تو بہت سی دروچہ آ کے ساتھ ساتھ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ وہ آئینہ ہے جس میں مرد دُرُوس کی مانند اپنے ہی عکس سے مسحور ہو جاتا ہے۔"

گویا بات پھر گھوم پھر کر تخلیق کے نفسی اور زنگسی حرکات پر آ پہنچتی ہے۔ اس نفسیاتی پس منظر میں (جو کہ خاصا محمل ہے) اردو کے نمایاں افسانہ نگاروں کی ایسے نمائندہ افسانوں کا جائزہ لیا جائے جن میں عورت کی منفرد تصویر ملتی ہو یا عورت کی فطرت کا کوئی نیا، انوکھا، خوبصورت یا قبیح گوشہ بے نقاب ہوا ہو یا اس پر نئے زاویے سے روشنی ڈالی گئی ہو تو جہاں کردار نگاری میں مہارت تکنیک میں جدت اور اسلوب میں ندرت کی بعض بڑی خوبصورت مثالیں ملتی ہیں وہاں یقیناً خیر حقیقت بھی

واضح ہو جاتی ہے کہ بعض معروف اور کامیاب افسانہ نگاروں کے "عورت عورت" کہنے کے بارے میں ایک بھی ایسا نسوانی کردار نہیں ملتا جو ذہن پر خصوصی اثرات مرتب کر سکے۔ کرشن چندر اردو کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں مگر اس نقطہ نظر سے ان کے لاتعداد افسانوں کی چھان بین کی مگر ایک افسانہ بھی ایسا نہ نکلا جس کی عورت عورتوں کی عام بھیڑ سے الگ نظر آسکتی۔ اسی طرح خواجہ احمد عباس، غلام عباس، انور، اوچند، ناتھ، شمس الدین، بلونت سنگھ، اشفاق احمد، اختر اور نیوی، شوکت صدیقی وغیرہ سبھی نے بہت اچھے افسانے لکھے۔ ان میں عورتیں بھی ہیں لیکن یہ موضوعات کا چناؤ سمجھے یا تدبیر کاری کی خرابی کہتے کہ کسی ایک افسانہ کی عورت بھی تو متاثر کرنے کی حیثیت نہیں رکھتی۔ یوں ہر دین سبھی کی ہوتی ہے۔

ان کے ساتھ ساتھ جب خواتین افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو ان کی عورتوں کی کم ایٹمی کا احساس اور بھی بڑھ جائے گا۔ اکثریت ایسی خواتین کی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ بدلتی نفسی کیفیات اور جذباتی توجہ کی تصویر کشی میں بالعموم ناکام رہی ہیں۔ عورت کا مطالعہ اور اس کی تفہیم مرد کے لئے بالواسطہ قسم کی چیز ہے اس لئے اس کی ناکامی تو مہمات کی جاسکتی ہے۔ لیکن عورت، عورت کو نہ سمجھ پائے، اس کی تو صورتیں ہی وجہ ہو سکتی ہیں، کوتاہ فہمی سب سے بڑی وجہ اور پھر یہ تو وہ اظہار سے خوف زدہ ہے ورنہ وہ افسار پر زندگی کی موجودہ صورت سکتاں اور ہیئت کے ضوابط سے بناوت کا ثبوت دینے کے لئے اپنی مرضی سے سب کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے اور پھر ان کی یوں شکیل کر دیتا ہے کہ پرانے رشتے نئے تناظر میں نئی معنویت اختیار کر لیتے ہیں۔ افسانہ میں پلاٹ کرنا اور



ارتقاء نقطہ عروج اور افسانہ کا خوبصورت (یا چانک) اختتام وغیرہ سے علامتی افسانہ کسی حد تک اور تجریدی افسانہ کلیتاً بے نیاز ہے۔ وہ کشمکش جو زندگی میں جاری و ساری ہے اور جس کے نتیجے میں کردار دوسرے کے مقابل آکر دیا پھر ذات کے آئینہ میں جھانک کر اپنی صفات، خواص اور حسن و قبح کا اظہار کرتے ہیں اس نوع کے افسانے اس سے عاری ہیں۔ اسی لئے ان میں عورت کی وہ تصویر کشی نہیں ملتی جو عام انسان میں نظر آ سکتی ہے یا جس کی بالعموم افسانہ نگاروں سے توقع رکھی جاتی ہے۔

ترقی پسند ادب کی تحریک نے اردو افسانہ کو حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی سے روشناس کرایا اور مخصوص مقاصد سے ادب کی وابستگی کے باوجود بے شمار کامیاب افسانے لکھے گئے بعض لکھنے والوں کے افسانوں میں آپہل کو پرچم بنالینے والی عورت ملتی ہے لیکن کوئی خاص اثر نہیں چھوڑتی بعض نے منٹو اور عصمت کی پیروی میں جنسی حقیقت نگاری سے کام لیا لیکن ایسی نگاہ ادق قلم سے محروم تھے اس لئے ان کے افسانوں میں عورت برہنہ تو نظر آ سکتی ہے مگر اس کی فطرت بے نقاب نہیں ہوتی بعض اوقات ٹیپو توڑنے والوں نے عورت کو بھی ٹیپو سمجھ لیا اور یوں نتیجہ فرط تفریط کی صورت میں ظاہر ہوا۔ چنانچہ بعض نے اسے غزل کا محبوب سمجھ کر پوجا تو قادر ہی نہیں! آج کے دور میں اور عصمت چغتائی ایسی AVANT GARDE کے بعد خواتین افسانہ نگاروں کو اب ڈرنے کی توفیق و نعت نہیں ہے۔ اس لئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ واقعی وہ اتنی بڑی فنکار نہیں بن سکیں کہ اپنی ہم جنس کو جان سکیں اور اپنی سائیکی میں جھانک سکیں۔ چلئے ورجینیا وولف یا ساگان بنتا بہت مشکل ہے تو گر لیں میٹا لیس ہی کے درجہ تک آ جاؤ۔ اور اگر یہ بھی بہت مشکل ہے تو ایڈما فریڈ ہی سہی لیکن

حقیقت یہ ہے کہ عصمت چغتائی کی واحد مثال ہے جس نے اپنے افسانوں میں عورت کو اس کے تمام رنگوں گندگیوں اور آلودگیوں سمیت پیش کیا۔ ان کے بعد کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا نام لیا جاسکتا ہے جن کی انشکوبول عورت پر بعض اوقات خود مصنفہ کا گمان ہوتے لگتا ہے۔ ورنہ حجاب امتیاز، نسیم سلیم اور شکیلہ اختر سے لے کر ہاجرہ سوز و اجودہ تبسم، جیلانی بالو اور ادا کے بعد الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد اور بانو قدسیہ وغیرہ سبھی کے ہاں عورت کی تصویر کشی یا تو خام ہے اور یا تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اکثریت کے ہاں ایک طرح کی جذباتیت ملتی ہے جسے بلحاظ نوعیت خالص زنانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی تشکیل میں بعض اوقات تو بچی حالات اور حوادث اہم کردار ادا کرتے ہیں (مثال: شہر ممنوع کے لئے واجدہ تبسم کا درویش اور پُرسوز بلکہ زلا زلا دینے والا دیباچہ) لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی یہ جذباتیت اظہار پاتی رہتی ہے جس کی بنا پر خواتین افسانہ نگاروں میں اپنے کرداروں سے تطبیق کا رجحان بہت قوی ہوتا ہے (مثال: ممتاز شیریں کا افسانہ "اپنی نگریا") اس کی تکنیک میں واحد مشکل (میں) اور واحد غائب (وہ) کا بیک وقت التزام بھی نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے (قرۃ العین حیدر کی طرح جنھوں نے اپنے جذبات کو علییت سے دبایا تو نتیجہ ایسے شفات کرداروں کی صورت میں ظاہر ہوا جن کے آر پار دیکھنا مشکل نہیں اور جس کے بھی آر پار دیکھا وہیں مصنفہ کو پایا۔ گذشتہ دہائی میں افسانہ میں علامتیت اور تجریدیت نے خاصا فروغ پایا۔ یہی نہیں بلکہ ابتداء میں ان کے بارے میں جو شکوک تھے وہ اب ذہین قارئین کی حد تک تو تقریباً ختم ہو چکے ہیں اس لئے اب ایسے افسانوں کا لکھنا اور پڑھنا



سنسٹی غیزی کا باعث نہیں۔ اس نوبے میں کامیاب افسانہ نگاروں میں انتظا حسین اور انور سجاد سے لے کر رشید امجد تک کسی نام لئے جاسکتے ہیں۔

علامتی افسانہ موضوع کے لئے خاص طرح کی تدبیر کاری چاہتا ہے زندگی اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامت تبلیغ یا کسی تاریخی اشارے کا ایسا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لئے طبع اشاریہ اور خوبصورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔ علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں۔ بحیثیت فرد اس کا ایک ظاہری روپ ہے یہ مض خول یا زندگ کی اصطلاح میں PERSONA ہے جب کہ اس کے نقلی چہرہ کے پیچھے اس کی اصل سائیکی روپوش ہے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کا تعلق "قدیم" سے جوڑتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی اجتماعی لاشعور کی بنا پر کردار ایک فرد رہتے ہوئے بھی عصری شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ الغرض! علامتی افسانہ نگار کا کام سچا مشکل ہے اس میں کردار نگاری ایسی پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری پر مبنی کردار نگاری نہیں ہو سکتی بلکہ بعض اوقات تو ایسی کردار نگاری افسانہ کی رفح اور مجموعی تاثر کی باز آفرینی میں رکاوٹ بن کر افسانہ کا فنی سقم بھی قرار پاتی ہے۔

تجزیہ افسانہ اور بھی پیچیدگی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتی افسانہ بنیادی طور پر موضوع کی چیز ہے۔ اس لئے اس کا تجزیہ ہونا ضروری نہیں بلکہ بالعموم علامتی افسانہ سیدھا سادا اور بیانیہ ماحول ہوتا ہے۔ لیکن تجزیہ تو راز نگاری کا معاملہ بن جاتی تجزیہ افسانہ نگار بعض نے سونات کا بت سمجھ کر خود کو محدود غریبی جانا۔

الغرض! اردو افسانہ میں عورت عورت تو بہت ہوئی لیکن اس کے بارے میں

اتنے اچھے افسانے نہ لکھے جتنے افسانوں کی توقع کی جاسکتی تھی۔

ان عمومی مباحث سے قطع نظر اگر اردو میں سنوئی کردار نگاری میں کامیاب ترین افسانوں کا جائزہ لیں تو مندرجہ ذیل افسانے دائمی اہمیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ وفا کی دیوی "اڈس پدما" (پریم چند) "میلہ گھومنی" (علی عباس حسینی) "کو کھلی" (راجندر گھمبیر) "حراجادی" (حسن عسکری) "کھاف" (عصمت چٹائی) "ہنسک" (سعادت حسن منٹو) "آپا" (متا مفتی) "سناٹا" (احمد ندیم قاسمی) پت جھڑکی آواز (قراۃ العین حیدر) "مائی پچھا آں" (میرزا ادیب) راستہ (فدحیم ستور) ان میں سے ہر ایک افسانہ میں عورت کی فطرت کے کسی پہلو کو ن کارا نہ چابک دستی سے یوں اجاگر کیا گیا ہے کہ ایک طرف تو اگر ذہنیت مجموعی متاثر کرتی ہے تو دوسری طرف کسی نہ کسی سماجی طبقہ کی علامت بھی بن جاتی ہے یوں یہ افسانے ایک اچھے خالصے MOSAIC کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس سے پاک دہندہ کی عورت کی تصویر ابھرتی ہے اگر یہ تصویر تمام جزئیات میں مکمل نہ معلوم ہو تو اس کا جواب یہی ہو سکتا ہے کہ نظر فروز ہوتے ہوئے بھی عورت رنگ بدلتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں "وفا کی دیوی" "اڈس پدما" میں ہندوستانی عورت کے دو پہلو نظر آتے ہیں "وفا کی دیوی" کی تلیا کے روپ میں اگر وہ قدیم اور دوائی پتی دڑا تری

لے منٹو نے عورت کی اس کام نہاد مشرقت کے خلاف احتجاج کیا۔ ان کے بقول: "جی سینے والی عورت جوں بھر کام کرتی ہے اور رات کو اٹھنا ہی سے سوجاتی ہے میرے افسانوں کے ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن چمکے کی ایک ٹکیائی زبڑی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے۔ اس کے بھاری بھاری پونے جن پر برسوں کی زندگی بچھ ہو گئیں۔ میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں اس کی غلاخت اس کی بیاری اس کا چڑچڑاہٹ۔ اس کی گائیاں یہ سب کچھ بھاتی ہیں ان کے متعلق لکھنا ہوتا ہے گھر میں عورتوں کی شستہ کاریوں، ان کی صحت اور ان کی نقا ست پسندی کو نظر انداز کر جانا ہوں۔"

(منٹو کے افسانے: پیش نظر)



نظر آتی ہے جس کے لئے شوہر کے چروں کی دھول ہی مانگ کا سیندور ہے تو یہ تعلیم اور آزاد عورت کی منظر ہے۔ ایسی عورت حصولِ تعلیم اور معاشی آزادی کے بعد جسے جذباتی مسابقت پر اُتر آئی ہے۔ پرماد اور اس جیسی آج کی تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ اس غیر مشروط پیڑگی سے محروم ہو چکی ہے جو کامیاب ازدواجی تعلقات کے لئے بالعموم اور آسودہ ازدواجی جنس کے لئے مخصوص لازم ہے ان دونوں انسانوں کو بیک وقت پُرہنے سے عورت کی تصویر کا NEGATIVE اور POSITIVE دونوں ہی نظر آ جاتے ہیں۔

فنی لحاظ سے پرم چند کے یہ دونوں افسانے خاصے کمزور ہیں۔ یہی نہیں بلکہ عورت کے اس تصور سے اختلاف کی گنجائش بھی ہے کیوں کہ تلیا اور پرمادوں میں ایک خاص طرح کی انتہا پسندی ہے تلیا نے تو اپنے شوہر کی کبھی صورت بھی نہ دیکھی تھی۔ صرف نام سنا تھا۔ جب اس کی شادی ہوئی تو اس کی عمر پانچ سال کی تھی۔ لیکن پھر بھی تلیا کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام عمر اس کے نام کی مالا جپتے جپتے گزار دیتی ہے۔ نابالغ تلیا بالغ بھی ہو گئی۔ بوڑھی بھی ہوئی۔ وہ لوٹ کر نہ آیا۔ اس کے خطوط ہر تیسرے مہینے آتے تھے اور خط کے ساتھ تیس روپے کا منی آرڈر بھی ہوتا۔ خط کے لفاظی کی تہ میں جواب کے لئے ایک خالی لفاظی بھی رکھا ہوتا تھا۔ یہی وہ رشتہ تھا جو ان میاں بوی کا تعلق قائم رکھے ہوئے تھا۔

پرم چند ادبی عقائد کے لحاظ سے بہت بڑے باغی اور ادبی مسلک کے لحاظ سے بہت بڑے ترقی پسند بھی ہیں۔ لیکن ان کے ذہن سے ہندوستانی عورت کا قدیم روایتی اور مثالی تصور نمونہ ہو سکا۔ راجپوتوں کی شجاعت کے کارناموں کے حوالہ سے وہ ہندو عورت کی عصمت و عفت و وفا اور خلوص کو ہر موقع پر ابھارتے ہیں۔ چنانچہ تلیا کا کردار بھی

اسی رجحان کا غماز ہے اسی لئے پرم چند اور ان کے ساتھ ساتھ سارا گاؤں اس کی عزت جو کرتا ہے تو وہ اس کے کردار کی سب سے اہم صفت و فاد کی بنا پر ہے اس لئے وہ اسے "دیوی" قرار دے کر گویا وفا کی علامت بنا دیتے ہیں۔

پرم چند نے اپنے ایک مضمون "مختصر افسانہ کا فن" میں لکھا تھا:

"موجودہ افسانہ" تحلیل نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے" لے

پرم چند افسانوی ادب میں تحلیل نفسی کی اہمیت سے آگاہ تو تھے لیکن تمام عمر وہ جس انداز سے سوچتے اور لکھتے رہے۔ اس کی بنا پر ان کے لئے خاص نفسیاتی افسانے لکھنا ناممکنات میں سے تھا۔ اس کے ساتھ ان کے ذہن میں شہری اور دیہاتی زندگی دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بند ہیں۔ ان کے دیہات سادہ، شگفتہ اور پور ہیں وہاں کے انسانوں کی تو وہ بات ہے جانوروں تک میں بھی وفا اور خلوص ہے (افسانہ: "دبیل") اس کے برعکس وہ شہر کو خوف اور شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور ادبیت کے سیلاب میں انہیں مصیبت مصیبت میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے انسان میں بے ضمیری، خود قرضی اور دیکاری کو وہ شہر کا طغیہ قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ "زیور کا ڈبہ" ایسے افسانے اسی رجحان کے عکاس ہیں۔

پرم کا کردار عجیب نفسیاتی ابھنوں سے تشکیل پاتا ہے لیکن پرم چند اس کے افسانے نہ کر پائے وہ ایک کامیاب وکیل ہے۔ اپنی بہن رتنا کے خاوند مسٹر جھلا سے طلاق



کا مقدمہ جیتی ہے لیکن اس کے بعد وہ خود اس کی محبت میں گرفتار ہو کر اس سے شادی کر لیتی ہے اور ہر طرح کی جگہ ہنسائی کے باوجود خاوند کی ناز برداری کرتی ہے نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو جھلا اس کے لئے FAHER FIGURE ہے اور لاشعوری طور پر اس نے خود کی ماں کے ساتھ تطبیق کر رکھی ہے پدما کے مرحوم باپ اور جھلا کا مزاج اور کردار ایک ایسا ہے اور گو شادی سے پہلے پدما کی وفا اور شوہر رستی کا مذاق اڑاتی تھی لیکن شادی کے بعد وہ ماں سے کم نہیں ثابت ہوتی نفسیاتی لحاظ سے یہ صورت حال بے حد دلچسپ تھی اور منٹو، عصمت یا مفتی ایسا افسانہ نگار اس تقیم سے ایک شاہکار افسانہ کی تخلیق کر سکتا تھا لیکن پریم چند بہت اچھے افسانہ نگار ہونے کے باوجود اس مخصوص بصیرت سے محروم تھے۔

جو تحلیل نفسی کا مطالعہ کئے بغیر ہی نگاہ کو تحلیل صلاحیت عطا کر دیتی ہے اس لئے اختتام پر افسانہ پھس پھسا ہو گیا اور یوں جھلا کے روپ میں خود پریم چند ہی جدید عورت کو یوں اپدیش دیتے ہیں۔

”یہ تھی تمھاری محبت جس کا اس شہود سے اظہار کیا جا رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بلڈاگ کے ساتھ کرتی ہو اسے گود میں لیتی ہو چومتی ہو ساتھ مگر سیر کرنے جاتی ہو اپنی بغل میں بٹھا کر خوش ہوتی ہو اسے اپنے ہاتھوں سے نہلاتی ہو۔ ڈارنگ اور خدا جانے کیا کہتی ہو۔ لیکن ذرا دانٹ کھائے تو اس پر ہنسنے کی بارش کر دوگی اور شاید گولی مار دوں گی بھی تمھارا بلڈاگ تھا، اتنا ہی عزیز اور اتنا ہی حقیر!“

علی عباس حسینی کا افسانہ ”میلہ گھومنی“ اپنے انداز تحریر میں یکساں ہی نہیں بلکہ

غزل کے سادے شعر کی طرح ہلکے المتن کی نادر مثال بھی ہے افسانہ آغاز بالکل پوپ کو کہانی سنانے کے روایتی طریقہ سے ہوتا ہے۔

”کانوں کی سستی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں۔ کسی بے معنی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔“

”گاؤں گھر کی بات ہے۔ جھوٹ سچ کا الزام جس پر چاہے رکھے مجھے کہنا کہنا ہے اور آپ کو سننا...“

مگر یہ افسانہ روایتی ہرگز نہیں۔ سیدھے اور غیر مرصع فقرہ میں حسینی نے ایک ایسی آزاد فطرت عورت کی تصویر پیش کی ہے جو ہوا کی طرح ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو مرد کے لئے چشمہ حیواں تو نہیں لیکن وہ ایسا چشمہ ضرور ہے جس سے ہر مرد اپنی پیاس بجھا سکتا ہے۔ اس عورت کی آزاد جنسی زندگی کو NYMPHOMANIA ایسی پراسرار یا مزیدار اصطلاح سے واضح نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ وہ اپنی جنسیت میں انبار مل نہیں۔ اس کی جنسی زندگی مرعضانہ آنکھوں سے پاک ہے جسنى لحاظ سے اس کا کردار انتہائی حد تک غیر جمیدہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت کے لئے جنس روز مرہ کے معمولات ایسی حیثیت رکھتی ہے اور زندگی میں اس کی اہمیت کھلنے پینے سے زیادہ نہیں ہے۔ حسینی کی ”میلہ گھومنی“ عورت کی فطرت کے اسی پہلو کی عکاس ہے جسے ETERNAL GYPSY سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ حسینی نے اس کے لئے افسانہ میں جو فضا قائم کی وہ قدیم ہجری دور کی یاد دلاتی ہے کہ جس نے عورت کا ہاتھ تھا مادہ اس کے ساتھ ہوا۔ حسینی نے اس عورت کی اصل بنجارن ہی بتائی ہے۔

”راویان صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے وہ بنجارن سے



ٹھکان بنی۔ ٹھکان سے پٹھانی، پٹھانی سے کجڑی، کجڑی سے درزن

اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے۔“

یہ سب پابندیوں سے اس لئے آزاد نہیں کہ وہ بخارن ہے بلکہ اس لئے آزاد ہے کہ یہ اس کی سوانیت کا تقاضا ہے۔ افسانہ میں اس کی آمد ایک میلہ کے سلسلہ میں ہوتی ہے اور وہ افسانہ سے رخصت کے وقت بھی میلہ ہی دیکھنے جاتی ہے۔ دراصل یہ سیلے اور میلہ گھومنی زندگی کے جبر سے آزاد رہ کر زندگی میں ڈوب کر اس کو دیکھنے کی سہی ہے حسینی نے شوری طور سے اس عورت کو بے چہرہ بنایا ہے اور جہاں سراپا نگاری کا موقع ملا۔ دلہاں کتر گئے۔ اس طرح وہ اس کا نام بھی نہیں رکھتے یوں یہ بے نام عورت ہر عورت کے لئے نام بن سکتی ہے اور یہ بے چہرہ عورت ہر عورت کا چہرہ ہو سکتی ہے۔ یہ بخارن جانتی ہے کہ میں کھنکھانے کا ایک عورت ہوں گھر سے مرگیا چاہتا ہے اور مجھے اسے کیسے قابو میں رکھنا ہے، جو مادہ ان پر لڑھکا جاہل اور گنوارن ہونے کے باوجود تعلیم یافتہ پدم کے مقابلہ میں کہیں زیادہ کا سیاب عورت ثابت ہوتی ہے اس بخارن کے لئے ہر مرد ایک غلستان ہے جس سے

مفت قاضی عبدالغفار نے ”تین پیسے کی چھوڑی“ میں پتھوڑھا ایسا ہی پیش کیا ہے لیکن اس کی آزاد جنسیت طواغیت کا روپ ہے۔ یہی نہیں۔ وہ اپنے عاشق سے پوری پوری قیمت بھی وصول کرتی ہے: ”حضور!“ تھوڑا سا دست بستہ رخصتی کی لالچ کے پاس میں اس لئے جاتی ہوں کہ اس کی جیب میں تین ہی پیسے ہوتے ہیں اور وہ سب میں لے لیتی ہوں وہ تین پیسے کراپنا سارا سرمایہ مجھے دے ڈالتا ہے۔“

”تو کیا تم اپنے چاہنے والوں سے جو کچھ ان کے پاس ہو سب ہی لے لیتی ہو؟“

”ہاں حضور! میں بھی کرتی ہوں اور یہی میری قیمت ہے“

”تو پھر تم مجھ سے کیا مانگتی ہو۔“

”آپ کا تاج و تخت، اسے باقی زلفہ کے شہنشاہ!“

وہ میرا بھوتہ ہے اور اسے شاداب کرتی ہے اس لئے تمام مرد بنیادی طور پر اس کے لئے صرف ایک مرد بن جلتے ہیں اسی لئے تو وہ دوست احباب، اچھے بُرے شوہر اور دیور کسی میں تمیز نہیں کر سکتی اور ان کے جنسی تقاضے ہی پورے نہیں کرتی بلکہ اس خوش سلوبی سے کہ مرتے وقت اس کے نام ہناد شوہر کو اپنی (یا عاقبت کی) نہیں بلکہ اسی کی نکرے۔ افسانہ کا اختتام آخری دو سطروں میں ہے اور خوب ہے:

”چونے بایاں پہلو دو لون ہاتھوں سے دباتے ہوئے کہا۔“

اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا“ اور ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گیا۔

چونکی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوی گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کیمچ کا میلہ گھومنے لگا باد چلی گئی۔“

”میلہ گھومنی“ عورت کی فطرت میں مرکز گریزی کے رجحان کی وضاحت کرتا ہے تو راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ”کوکھ جلی“ مرکز جوئی کی۔ گھر اور خاوند۔ وہ بنیادیں ہیں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں۔ بعد میں بیٹا۔ جو سہارا ہی نہیں بتا بلکہ (بڑھاپے یا بزرگی کی صورت میں) خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے۔ بیدی کی کوکھ جلی بھی ایسی ہی عورت ہے جس کا خاوند مر چکا ہے اور بیٹا گھنڈی باپ کے نقش قدم پر چل کر داروکار سیاہن چکاپے اور باپ کی طرح گھر دیر سے آتا ہے۔

بظاہر یہ بھی ہندوستان کی روایتی عورت کی طرح فرماں بردار اور صابر و شاکر عورت

کی تصویر نظر آتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو نفسی محرکات ہیں بیدی نے ان کی بڑی کامیاب عکاسی کی ہے۔ اس نے پہلے چپ، صبر اور محبت سے اپنے خاوند کی شخصیت کو کپلا اور نظا ہر نیچے لگا



وہ خاوند پر عادی ہوئی اسی طرح اب وہ بیٹے کے ساتھ کر رہی ہے۔ "عدم تشدد" کا یہ انداز کیسے ایک ہتھیار میں تبدیل ہو جاتا ہے بیدی نے اس کی کامیاب عکاسی کی ہے۔ ماں بیٹے میں جو نفسی رابطہ ہوتا ہے۔ اس کی اساس اسی احساس پرستوار ہوتی ہے۔ کہ یہ خاوند سے جیسی مواصلت کا نتیجہ ہے اس لئے بالعموم ماؤں کی اکثریت، استثنائی حالات سے قطع نظر بیٹے میں خاوند کا روپ دیکھتی ہیں۔ خاوند برا ہو تو بیٹے کی شرارتیں کا نعم البدل بننے کے ساتھ ذہنی آسودگی کا باعث بھی ہوتی ہے۔ اگر بیٹا باپ کی طرح برائیت ہو تو ذہنی کوفت کے ساتھ اس کی برائی ایک طرح سے خاوند کے وجود کی توسیع ہو جاتی ہے اس لئے تو "در اصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی نہیں شرابی نہیں۔ شرابی سے کچھ کم۔ جس سے تباہ حال نہ ہو جائے کوئی" دراصل بیدی نے ماں بیٹے کے اس نازک رشتہ پر ہی اپنے انسانہ کی بنیاد رکھی ہے اور اس ضمن میں بلیغ اشارات سے کام لیا ہے مثلاً:-

"ماں کو بازوؤں میں اٹھائے ہوئے شاید گھمٹدی نے کچھ بھی محسوس نہ کیا ہو لیکن ماں نے بڑا حفظ اٹھایا اور اس کے بعد لمحات کی گری نے اس خط کو خط اکبر میں تبدیل کر دیا کبھی ماں نے بیٹے کو گود میں اٹھایا تھا...؟ حفظ کی اس سطح پر آچکی تھی جہاں مرکز انسان اس خوشی کو دوام کرنا چاہتا ہے آج اس کے بیٹے نے اسے گودی میں اٹھایا تھا اور اسے بستر کی قبر میں رکھ دیا تھا۔ وہ بستر جو قبر نہ ہو سکا۔"

لہ بیدی نے بھی یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے... چنانچہ... اسے پھر اپنا شوہر یاد آیا اور بیٹا جو کل اور عادات کے لحاظ سے اپنا باپ ہو رہا تھا۔ لیکن کم سنی اور بلوغت کے درمیان میں تھا۔"

اسے اس رشتہ کی نزاکت کا احساس ہے اس لئے وہ خاوند کی طرح بیٹے کی شخصیت کو کچلنے کے لئے تیار نہیں کہ وہ جلی طور سے اس رشتہ کے مضر اثرات کو گھبھتی ہے ماں جانتی تھی کہ گھمٹدی اپنے باپ سے زیادہ حساس واقع ہے جب وہ داروپی کر گئے تو اسے بتادینا بڑی سوز کھائی ہے... باپ میں شخصیت کو کچل دینے کی وہی تو خود مزہ دار تھی اور اب بیٹے کو مار رہی ہے وہ خود کڑھ گئی۔ لیکن بیٹے کو کچھ نہیں کہے گی اسے یہ پتہ نہیں لگے گا کہ میری ماں سب کچھ جان گئی ہے۔"

شادی کے بعد عورت کی شخصیت ایک تنکوں کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کی تشکیل میں خاوند اور بیٹا دو زاویوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تیسرا زاویہ اس کی اپنی نسوانیت ہے جسے ابتداء میں تو انفرادیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے لیکن جس پر پہلے خاوند... اور پھر بیٹا غالب آجاتا ہے۔ چنانچہ عورت کا میاب بڑی بننے کے لئے اپنی انفرادیت اور کامیاب ماں بننے کے لئے اپنی نسوانیت کا بلیدان دیتی ہے وہ جلی طور سے یہ جانتی ہے کہ خاوند اور بیٹے کے بغیر اس کی انفرادیت نامکمل اور نسوانیت تشنہ تکمیل ہے وہ دونوں دیواؤں تو یہ بیل! چنانچہ یہ کہ کھ جلی بھی اس حقیقت کا ادراک رکھتی ہے بلکہ اب تو اس کے لئے حقیقت بیٹے کے روپ میں ہے وہ جیسا بھی ہے اور جو بھی ہے بس اسی کا ہے اور یہی اس کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اسی لئے گھمٹدی کا "کھون کھراب" ہو جانے پر وہ حملہ کی تمام عورتوں اور رشتہ داروں سے اس کی حمایت میں لڑتی ہے جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیٹا آشک میں مبتلا ہے تو وہ اسے کوستی تو ہے لیکن جلد ہی بیماری کی پیدا کردہ اس کش مکش سے وہ نجات پالیتی ہے۔ اس کے تحت الشعور یہ بھی ہے کہ یہ بیماری اس سے بیٹے کو جدا بھی کر سکتی ہے۔ جسمانی لحاظ سے نہ ہی جذباتی



لحاظ سے ہی سہی۔ آخر وہ محلہ والوں کی طرح اس سے پرہیز تو نہیں کر سکتی کیا وہ بھی اس "میل جول" بند کر دے ماں کا گھمڈی کی بیماری کو قبول کر لینا مفاہمت نہیں۔ بیماری کیونکہ بیٹے کی ہے اور بیٹا اسکے اپنے وجود کی تویح ہے تو بھلا وہ اپنے وجود سے کیسے منکر ہو سکتی ہے۔

افسانہ کا خوبصورت اختتام یوں ہے۔  
 "سب دنیا سو رہی تھی لیکن ماں جاگ رہی تھی اس نے بیٹے کے قریب ہلاس کی چکیاں نتھنوں میں رکھ لیں اور اٹھ کھڑی ہوئی۔ دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا او گھسٹی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی۔ آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنے لگی۔ گھمڈی سویا ہوا تھا۔ لیکن ماں کی شفقت اس کے رویں رویں میں تسکین پیدا کر رہی تھی۔ ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا اور مسکرائی، بولی،  
 میں صدمے میں داری! دنیا جلتی ہے تو جلا کرے میرا لال جوان ہو گیا ہے؟  
 اس نے..."

"ہائے! مرے تیری ماں بھگوان کرے ہے!"

حسن عسکری کو افسانہ نگاری سے تائب ہونے خاصی مدت گزر چکی ہے لیکن "جزیرے" کے افسانوں میں اب بھی ایسی نازکی ہے کہ "حرامبادی" کے بغیر یہ مضمون تشنہ رہ جاتا، "حرامبادی" اور اس کے ساتھ ساتھ "چائے کی پیالی"، "اندھیرے کے پیچھے" اور "دو تین" سب کے پیچھے ایک ہی احساس کا رفرما ہے۔ چنانچہ ایلی (چائے کی پیالی)، فیثہ ردڈا (اندھیرے کے پیچھے) اور سیتھیلڈا (دو تین)، وغیرہ مختلف نام ہونے کے باوجود دراصل ایک ہی نیگلو انڈین عورت ہے جس نے مختلف افسانوں میں نئے نام اور نئے چہرے لگائے ہیں۔ عسکری کے یہ افسانے اس بنا پر بھی قابل توجہ ہیں کہ پہلی مرتبہ ایسی عورت کو خصوصی محنت اور توجہ سے تواتر سے

افسانوں کا موضوع بنایا گیا۔ یہ عورت خواہ ایلی ہو یا ڈوئی یا کوئی اور ایک خاص طرح کے احساس تنہائی اور اس سے جنم لینے والی اعصابی تھکن کی مریضہ ہے وہ احساس تنہائی جو نازل حدود میں رہنے تو سگنے کے مترادف ہے لیکن جو شدید ہو کر نیورائیت پر بھی منتج ہوگا۔  
 اینگلو انڈینز کی ایک مخصوص نفسیاتی کمزوری ہے یہ رنگ کے کالے اور نیلے کے ہندوستانی ہیں مگر مذہب یا "سفید خون" کی آئینہ کی بنا پر خود کو ہندوستانیوں سے بلند سمجھتے ہیں، جس کلچر کی پیدائش اُس سے تو متنفر اور جسے اپنانا چاہتے ہیں۔ اسے اپنانے کے لئے ذرائع ناکافی! یوں ایک خاص طرح کا احساس کھری جنم لیتا ہے جو ان میں بعض نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کش مکش کو جنم دیتا ہے۔ عسکری نے گو شعوری طور سے "حرامبادی" میں یہ سب کچھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی لیکن ہلکے ہلکے پھیٹے سے دے ہیں، ویسے بحیثیت عورت ایلی کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ شہر سے نکل کر ایک سب سے رنگ قہم دولت نگر میں "مڈوائف" بن کر آتی ہے۔ ایسا قصبہ جہاں کے لوگوں کے لئے "میم" اور رانی دو متضاد چیزیں ہیں۔ ایلی خود کو اجنبی محسوس کرتی ہے کیوں کہ ایک طرف تو گروہ غبار میں اتنی گنی گلیاں۔ گندے بچے ہیں اور دوسری طرف شہر کے سہانے اور فرصت خیز صورت ہیں اور ان دونوں کے درمیان "نیلے پھولوں والی چھتری" لے چلتی ایلی گوا ایکسا تنے ہوئے دھڑپ رہتی ہے۔ اس کے پیچھے اس کا شہر اور وہاں کی محبوب یادیں، سامنے قصبہ کا دیران اور اجنبی ماحول اور نیچے تنہائی ایسے ناری اور بزمردی، منہ پھاڑے کھڑکی طرح! جس طرح نیلے پھولوں کی چھتری اسے دن کی حرارت سے محفوظ رکھتی ہے۔ اسی طرح رات کو (اگر بچے پیدا کرنے سے فرصت ملے) اس کے خواب اسے بند راتی ہونے سے بچائے رکھتے ہیں۔ چنانچہ شہر کی زندگی کی تصویریں سینما کے پردے کی



طرح روشنی اور صفائی کے ساتھ اس کی نظروں کے سامنے گزرنے لگتی اور وہ جس تصویر کو جتنا دیر دیکھنا ٹھہرا لیتی لیکن جب وہ ان سے لطف اٹھانے کے درمیان ان مناظر کو یاد کرتی جن سے اُسے ہر وقت دوچار ہونا پڑتا تھا تو اس کی خستگی اور بے زاری آہستہ آہستہ عود کر آتی "ان ہی تصویروں میں اس کا سابق خاوند دلیس اور اس کا جنسی جوش بھی ہے کبھی یعنی" جب وہ لڑکی تھی تو اس کے چہرے پر کسی چمک تھی، رنگ سا لولا تھا تو کیسا چمک دار تھا... مگر اب... اس کے بازوؤں کا گوشت ٹکڑا کیا ہے اور ٹھوڑی بھی موٹی ہو گئی ہے اور ہاتھ اب کتنے سخت ہو گئے ہیں۔ بال بھی سوکھے سا کھے اور ہلکے رہ گئے ہیں ایسے میں اس سوکھی سڑی اور مرجھاتی میم کے تھکن سے چوریم کو پوری یزند تک بھی نہیں ملتی اور یوں گوارا اب محض دلیس کے بوسوں کے ان تصورات پر ہی ہے جو ابھی تک بھولے بسرے نہ ہو سکے۔

جس طرح ایل ان لوگوں میں غم کو بے گاہ محسوس کرتی ہے اسی طرح است اور اس کے فن کو قصبہ دے ذہنی طور سے قبول کر سکے۔ جس سے گوارا کر رہے ہیں۔ دایاں بطور قلم اس کی دشمن ہیں اور اس کے وجود اور طریق کار دونوں ہی سے بے زار۔ یوں پیدائش سے وابستہ میم و جدید کی یہ کش مکش کی اساس بن جاتی ہے۔ گو عسکری نے خود ہی طور سے اس نکتہ کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اس کش مکش سے وابستہ انسانی امکانات سے استفادہ کیا لیکن اس کے باوجود قاری کو اس میم سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی کا "لحاف" اردو انسانوں میں ایک متاثر مقام رکھتا ہے اس کی وجہ مقدمہ چلنا یا اس کا نزعی ہونا نہیں بلکہ اس لئے کہ پہلی مرتبہ فن کارانہ سلیقہ اور حقیقت نگاری کے امتزاج سے انسانی ہم جنسیت کو موضوع بنایا، بیگم جان کا خاوند مرد پرست

ہے جس کے نتیجے میں وہ باوجود نئی روئی کے لحاف سے موتیں بنا کر دیواروں پر سایہ ڈالتا۔ مگر کوئی سایہ ایسا نہ تھا جو انھیں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہو، بالآخر ان کی ملازمت "رجوئے انہیں پیچھے گرتے گرتے سنبھال لیا۔"

عصمت نے لحاف کو از دولہی جنس کی علامت بنا کر پیش کیا اور بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ افسانہ کا موضوع نازک ہی نہیں بلکہ خطرناک بھی ہے اور آج سے پچیس سال پہلے تو اور بھی قیامت! واضح منظر نگاری خطرناک ہی نہیں غیر فن کارانہ بھی ہوتی ہے اس لئے ایک تیز طراز لنگر کم سن بچی کو راوی بنادیا گیا۔ اس بلی لڑکی کی آنکھیں بیگم جان کے جسم پر جو کے ہاتھوں کے کھیل تو دیکھتی ہیں مگر کچھ سمجھ نہیں پاتی۔ اس لئے اظہار میں وہ پردہ آگیا جس کی بنا پر سب کچھ بتانا ممکن ہو گیا۔

انسانی ہم جنسیت ہمارے ماحول کے لئے اور رنجش کی صورت میں ادب کے لئے کوئی نئی بات نہیں پھر اس پر جو کرام تھا اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ بہر حال افسانہ اپنے موضوع اور اظہار کے لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ ہندوستان کی عورت کا وہ روپ دکھاتا ہے جو بالعموم لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے اس میں وہ بیگم جان کی عورتیں ہیں جو سو پردوں میں مستور ہیں مگر پابند نہیں! بیگم جان کے روپ میں وہ بے شمار عورتیں ہیں جو کھلی ہوئی جنسیت کی بنا پر ہم جنسیت کو شاعرنا لیتی ہیں اسے مرض یا گناہ بھی نہ کہنا چاہئے کہ ہم جنسیت جنس اتنی ہی قدیم ہے۔

جناب نسیم درانی مدیر سیپ نے ایک مرتبہ "عصمت، چغتائی" نیز نکالنے کا اعلان کیا تو مجھے بھی مضمون لکھنے کی دعوت دی مجھے "لحاف" شروع ہی سے پسند ہے چنانچہ میں نے صرف اس افسانہ کے تجزیاتی مطالعہ کی حامی بھری۔ بعد میں خیال آیا کہ اگر عصمت صاحبہ سے



استفسارات کئے جائیں اور پھر ان کی روشنی میں مضمون لکھا جائے تو یہ ایک نیا تجربہ بھی ہوگا اور مضمون زیادہ جامع اور کارآمد بھی ثابت ہوگا سو ڈرتے ڈرتے عصمت صاحبہ کو ایک خط لکھ دیا اور سچی بات یہ ہے کہ مجھے اپنے استفسارات کی بنا پر جواب کی توقع نہ تھی لیکن غیر متوقع طور پر جواب ہی نہ آیا بلکہ مفصل جواب! میرے خیال میں اس مصنفہ کے ذہنی رویہ کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ ذیل میں اس خط سے متعلقہ اقتباسات درج ہیں :

”لحات کے موضوع پر عام طور پر عورتیں بات چیت کرتی ہیں۔ میسری

حالت کہے یا جمالت جب میں نے یہ مضمون لکھا تھا اس وقت میں

سمجھتی تھی کہ عورتوں کی اور باتوں کی طرح یہ بھی کوئی قطعی زمانی بات ہے

جسے مرد سمجھیں گے بھی نہیں۔ اس مضمون کے بعد مجھے لوگوں سے کھل کر

بات کرنے کا موقع ملا۔ میں نے جن عواتین کے بارے میں یہ کہانی لکھی

انھیں سب جانتے تھے اور محفلوں میں ان پر جملہ بازی ہوا کرتی تھی یہ

مضمون (یا کہانی) لکھ کر اسے میں نے اپنی بھاد مجھ کو پڑھنے کو دیا وہ ذرا

بھی ہیبت زدہ نہیں ہوئیں۔ بلکہ سن کر کہا ”فلان گیم کے بارے میں ہے؟“

”نسائی ہم جنسیت کے بارے میں میرا ہی نظریہ ہے جو شاید آپ کا بھی ہوگا اگر

میں شیر کو گھاس کھاتے دیکھوں تو گھن نہیں آئے گی لیکن دیکھ ضرور ہوگا۔ ہر غیر قدرتی

فعل سے مجھے گھن آتی ہے۔ سماعت پڑھ کر آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ میں نے مذمت

کی ہے یا گوارا کیا ہے اگر اندازہ نہیں ہوتا تو یہ میرے قلم کی کمزوری ہے میں ایسی عورتوں

سے بازاری غنڈوں کو زیادہ پاک باز سمجھتی ہوں۔“

”آپ کو ایک دلچسپ بات بتاؤں جو آج تک ہمیں چھپی، لحات کی ہیر و من کا اس کہانی کے بعد ایسی لے دے مچی تھی کہ ان کے لئے کہیں آنا جانا دشوار ہو گیا تھا، بیویاں انھیں دیکھ کر کھسکھس کر قہقہے لگتیں، یقیناً مانے وہ اپنے شوہر کے بھیتے کے ساتھ بھاگ گئیں، طلاق لے کر شادی کرنی اور اب ایک نوجوان بیٹے کی ماں ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟“ میرے گناہ دہل گئے کہ ابھی نہیں ایک عورت نے زندگی کا مقصد پایا۔ بیٹے رہیں دگ گایاں!“

یہ منہ بولتے جملے ”لحات“ پر تنقید کے مقابلہ میں کہیں زیادہ یا سچی ہیں! سعادت

منو (ان کے ساتھ عصمت خنتائی اور کسی مدت تک متنازعتی) ان افسانہ نگاروں میں

سے ہیں جن کے ہاں عورت کے کئی روپ اور پھر ہر روپ میں نیا ہی بہ روپ نظر آتا ہے۔

منو نے طوائفوں، میکسیڈوں اور فلم اکیٹرسوں وغیرہ کی صورت میں ہمیشہ در عورتوں پر لا تعداد

افسانے لکھے اور شرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے پیشہ تلے دہلی یا عام گھریلو عورت

میں چھپی اصلی عورت کو بے نقاب کیا ”جنگ“ بھی اسی لئے ایک کامیاب تخلیق ہے کہ

رنگدہ میں چھپی عورت کا کرپ ایک ایسے لمحے کی عطا ہے جو طوائف کی مصروف زندگی

کے اہم ترین لمحات میں سے نہیں وہ تھکی ہوئی میٹھی ہے کہ دلال آکر ایک گاہک کی آمد کی خبر

سنا ہے۔ تیار ہو کر جاتی ہے اور پھر ”سوگندھی“ ساڑھی کا ایک کنارہ انگلی پر پھینکی ہوئی

آگے بڑھی اور موٹر کے پاس کھڑی ہو گئی۔ سیٹھ صاحب نے میٹری اس کے چہرے کے

پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لئے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکا چوند

پیدا کی۔ جن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے

ادب نہ نکلا اور پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑپھڑایا اور کار یہ جا رہا...



بظاہر یہ ایک غیر اہم سی بات ہے ایک ایسی طوائف کے لئے جس کا ریت س روپے ہے جس میں ۲ روپے دلال لے جاتا ہے۔ ہر گاہک کا اسے پسند کرنا ضروری نہیں چنانچہ عابد علی عابد سے لے کر ڈاکٹر صادق تک کئی نقادوں نے تنگ پر ہی اعتراض کیا ہے۔ لیکن سوگند سنگھ کے کردار کا جائزہ لینے پر اس کا تنگ محسوس کر کے شدید رد عمل کا اظہار بے موقع نہیں کیا جاسکتا۔ منٹو نے سوگند سنگھ کا کردار ابھارنے میں بہت محنت سے کام لیا اور افسانے ہی میں ایسے اشکال ملتے ہیں جن کی امداد سے اس کے کردار اور اس کی اساس دریافت کی جاسکتی ہے۔

جذباتیت سوگند سنگھ کے کردار میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ پھر وہ اتنی چالاک نہیں جتنی خود کو ظاہر کرتی ہے "وہ خوش تھی اس لئے کہ اس کو خوش رہنا پڑا تھا" ہر روز رات کو کوئی نہ کوئی مرد اس کے چوڑے ساگوانی پٹنگ پر ہوتا تھا اور سوگند سنگھ جس کو مردوں کو قہیک کرنے کے لئے بے شمار گڑیا دیتے تھے اس بات کا بار بار تہیہ کرنے پر بھی کہ وہ ان مردوں کی کوئی ایسی دوسری بات نہیں لے گی اور ان کے ساتھ بڑے روکھے پن کے ساتھ پیش آئے گی۔ مہیضہ اپنے جذبات کے دھلے میں بہہ جایا کرتی تھی اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جایا کرتی تھی "بحیثیت ایک طوائف سوگند سنگھ بعض ایسی خویاں رکھتی ہے جو نام نہاد شریف بویوں سے وابستہ کی جاتی ہیں ان میں سے ایک اس کا جذبہ ہمدردی ہے بلکہ یہ کسی کی ضرورت پوری کرنے کی خواہش تھی۔ جو وہ مرد کے باوجود میٹھ کے لئے تیار ہوگئی تھی۔ ایک گاہک کا جب بٹواگم ہو جاتا ہے تو وہ اسے دلچسپی دے روپے کرایہ دے کر روانہ کرتی ہے۔" وہ خوش خلق تھی، ان پانچ برسوں کے دوران شاید ہی کوئی آدمی اس سے ناخوش ہو کر گیا ہو، اور اس کی وجہ بھی منٹو نے بڑے خوبصورت

طریقہ پر بتائی ہے۔ یعنی "سوگند سنگھ دماغ میں زیادہ رہتی۔ لیکن جونہی کوئی نرم و نازک بات کوئی کوئل بول اس سے کہتا تو جھٹ گھٹ گھٹ کر وہ اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی۔" اس مجمل کرداری خاکے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جسم فروش تو ہے لیکن اس میں شریف زادہوں کے جملہ اوصاف بھی ہیں۔ بلکہ بعض شریف زادہوں یا وفا شعار بیویوں کو بھی اپنے مرد سے ایسی غیر مشروط ہمدردی یا جان بوجھ کر فریب کھانے کی توفیق نہ ہوگی۔ جیسے یہ مادھو کے ہاتھوں بے وقوف بنتی ہے۔ اس کا عورت پن اس سے عیاں ہے کہ اس میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش قوی ہے اسی لئے تو ہر روز رات کو اس کا پرانا یا نیا ملاقاتی اس سے کہا کرتا تھا "سوگند سنگھ! میں تجھ سے پریم کرتا ہوں اور سوگند سنگھ یہ جان بوجھ کر کہ وہ جھوٹ بولتا ہے بس موم ہو جاتی اور ایسا محسوس کرتی تھی جیسے سچے سچے اس سے پریم کیا جا رہا ہے۔ پریم کتنا سندر بول ہے! وہ چاہتی تھی اس کو کچھلا کر اپنے سارے انگ پر ملے۔ اس کی مالش کرے تاکہ یہ سارے کا سارا اس کے ساروں میں رہ جے یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے۔ سمٹ سٹا کر اس کے اندر داخل ہو جا اور پھر اوپر سے ڈھکنا بند کر دے کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کئے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے جم میں آتا کہ اُسے پاس پڑے ہوئے آدمی کی گود میں لے کر تھپ تھپانا شروع کرے اور لوریاں لے کر اسے اپنی گود ہی میں سلانے۔"

وہ جذباتی اور پریم کی بھوک ہی تھی مگر خود فریبی کے باوجود بھی وہ جلی طور پر یہ محسوس کرتی ہے کہ مرد اور خصوصاً مرد گاہک سے وفا کی توقع بے جا ہے اس لئے اس نے غارش زدہ کتا رکھا ہے جس پر وہ دقتاً دقتاً اپنا پیار بھجوا دیتی ہے۔ یوں تو اس نے کمرے میں اپنے چار چاہنے والوں کی تصویریں بھی لٹکا رکھی ہیں!



اس لئے اس جھک پر اس کا شدید رد عمل قابل تفہیم ہے! وہ کرب سے سوچتی  
 ”مجھ میں کیا برائی ہے سوگند میں نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا جو اس کی آنکھوں کے سامنے  
 تھی۔ گیس کے اندھے لمپ، لوہے کے کھبے، قٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور اکھڑی ہوئی  
 بجری۔ ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا۔ پھر آسمان کی طرف نگاہیں  
 اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا مگر سوگند میں نے کوئی جواب نہ ملا۔ چنانچہ سوگند بھی  
 کے لئے یہ سوال ایک عظیم سوال ہی نہیں ایک حصار بھی ثابت ہوتا ہے جس کا گھیرنا  
 تنگ ہوتا جا رہا ہے۔ حتیٰ کہ اس کے اعصاب چٹختے لگتے ہیں۔ اس اعصابی تناؤ سے  
 پھٹکارے کے لئے وہ اپنے عاشقوں کی تصویروں کے فریم اور شیشے توڑتی ہے اور مادھو  
 کو گالیاں دے کر گھر سے نکال دیتی ہے۔ طوائف کی زندگی کے المیہ کی تکمیل ہو چکی ہے اور  
 مادھو کو بے عزت کرنے کے بعد خود فریبی کے سراب سے باہر نکل آئی ہے۔ محبت کے  
 رشتے فریم کے شیشوں کی طرح توڑ چکی ہے تصویروں اور مادھو کی صورت میں اس  
 نے گویا ”اپنے“ ماضی سے رشتہ منقطع کر لیا اور اب اسے حال میں ایک غبارہ کی طرح  
 سمجھا جاسکتا ہے۔ افسانہ کا اختتام منٹو کے فن کی خوبصورت مثال ہے:

”بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی، سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو  
 دل پر چلنے کا طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے فارش زدہ کتے کو گود میں اٹھا  
 لیا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پلو میں لٹا کر سو گئی۔“

متاثرہ منٹو نے مشوری طور پر اپنے افسانوں کی اساس کرداری الجھنوں پر رکھی اور  
 منٹو کی طرح خود کو خصوصیت سے جنس تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ اس کی زمین لا شعوری  
 محرکات کو بھی اجاگر کیا اسی لئے منٹو کے افسانے میں بھی عورت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں

اور اس ضمن میں بدماش ”اور اسمارا میں“ ایسے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں گو  
 بدماش زیادہ کامیاب اور موضوع پر فن کارانہ گرفت والا افسانہ ہے لیکن اس مضمون کے  
 لئے ”آپا“ کو یوں منتخب کیا کہ مسلم توسط طبقہ کی لڑکی کی جذباتی گھٹن اور احساس  
 محرومی کے موضوع پر یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ ویسے اردو میں آپاؤں اور باجیوں  
 بہت افسانے لکھے گئے ہیں بلکہ ”چپ“ میں مفتی جی کا ایک افسانہ ”باجی“ ہے گو  
 مفتی کے ان افسانوں کے مقابلہ میں یہ خاصا ہلکا افسانہ ہے۔

آپا کی سچویشن عام زندگی کی ہے اور ہزاروں گھرانوں میں ایسی لڑکیاں اور واقعات  
 ملتے ہیں۔ سجادہ شریلی، کم گو اور حساس ہے گھر میں کھو بھپکا کا بیٹا تصدق رہتا ہے جس سے  
 آپا محبت تو کرتی ہے لیکن روایتی حجاب کی بنا پر خاموش رہتی ہے جس کا فائدہ ایک خالہ  
 کی بیٹی ساجدہ اٹھاتی ہے اور تصدق کو اڑا لیتی ہے اور یوں آپا سلگتی رہ جاتی ہے پہلے  
 کی طرح! افسانہ میں آپا کے لئے آپے کا استعارہ بہت خوبصورت ہے۔ اُپلا بظاہر  
 تو راکھ دکھائی دیتا ہے لیکن ”تھیں نہیں معلوم اس کے اندر تو آگ ہے اور پر سے نہیں  
 دکھائی دیتی“ بدو نے بھولے پن سے پوچھا

”کیوں آپا اس میں آگ ہے“ اس وقت آپا کے منہ پر ہلکی سی سرخی دوڑ گئی۔  
 ”میں کیا جانوں۔“ وہ بھڑائی ہوئی آواز میں بولیں۔

اپنے کے اس استعارہ سے افسانہ نگار نے آخر میں شدت تاثر ہی نہ پیدا کی بلکہ بے زبانی  
 آپا کی ترجیحی بھی کردی اور یوں افسانہ کا آخری حصہ علامتی منوریت اختیار کر جاتا ہے:

”آپا چپ چاپ بیٹھی چولہے میں راکھ سے دبی پزگاریاں کو کرید رہی تھی بجائی جانے  
 منوم سی آواز میں کہا ”آف کتھی سردی ہے۔“



پھر اٹھ کر آپا کے قریب چولہے کے سامنے جا بیٹھے اور ان سگتے ہوئے آپلوں سے  
 ہاتھ سینے لگے۔ بولے "ممانی سچ کہتی تھیں کہ ان چلے ہوئے آپلوں میں آگ دہی ہوئی ہے  
 اور پر سے نہیں دکھائی دیتی، کیوں سجدے" آپا پر سے سرکنے لگی تو چھین سے آواز آئی جیسے  
 کسی دہی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو۔ میرا خیال ہے آپا کا آسور گرا ہوگا۔ بھائی  
 جان منت بھری آواز میں کہنے لگے "اب اس چنگاری کو تو نہ بچاؤ سجدے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے۔"  
 میرزا ادیب نے گو خود کو اب ڈراموں کے لئے وقت کر رکھا ہے لیکن انھوں نے بہت  
 کامیاب افسانے بھی لکھے ہیں انسان دوستی میرزا ادیب کے فن کا موٹو ہے۔ چنانچہ داستانِ  
 افسانوں، افسانوں اور کسی حد تک ڈراموں میں بھی یہی احساس کار فرما ہے۔  
 مائی پھاتاں "میں میرزانے فاطمہ دھوبن کے روپ میں سنواری کردار کی عظمت کی ایک  
 مثال پیش کی ہے۔ شیخ خیر الدین مرحوم کی پہلی برسی کے موقع پر شرمی تقریبات ہو رہی تھیں  
 وہ امیر اور مخیر انسان تھے اور رفاہ عام کے کارنامے نام آوری کی ضمانت تھے اس کے  
 برعکس مائی پھاتاں کا اور بد مزاج عورت تھی۔ سارا محلہ اس سے پناہ مانگتا ہے غدر  
 میں آکر خاوند مولا بخش کا بازو بھی توڑ دیتی ہے لیکن خداترسی کا یہ عالم کہ خاوند کی آشنا  
 داراں مران کو اپنے گھر میں پناہ ہی نہیں دیتی بلکہ اس کی موت کے بعد اس کی بیٹی  
 عیساں کو پال پوس کر شادی تک کرتی ہے اور اس کام میں برادری، خاوند اور دونوں  
 بیٹوں کی مخالفت کی بھی اسے پرواہ نہیں۔ میرزا ادیب نے اس کردار کو بہت کامیابی  
 سے ابھارا ہے۔ شیخ خیر الدین کے پہلے جنم دن کی تقریبات کے پس منظر میں اکی موت  
 سب کے لئے غیر اہم ہے کیوں کہ مادی لحاظ سے اس کا وجود ہی غیر اہم تھا۔ اس کے  
 بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ وہ شیخ خیر الدین کی بھی دھوبن تھی اور اسی سے

میرزانے معاشرہ پر طنز کیا ہے۔ معاشرہ ایک امیر کے رفاہ عام کے کارنامے تو یاد رکھ سکتا ہے  
 لیکن بے حیثیت کی انسان نوازی بے معنی ہے اور اس کا اظہار اس گفتگو سے بخوبی ہو جاتا ہے  
 "مائی پھاتاں دہی تھی نا۔ دھوبن؟" میں پوچھتا ہوں۔  
 "گلی کے آخر میں تو رہتی تھی، آپ کے کپڑے دھوتی ہوگی۔ سارے محلہ کے  
 کپڑے دھوتی تھی۔"

"یہی بات ہے پرسوں اس کے گھر کے سامنے چند آدمی بیٹھے تھے تو ماں پھاتاں مری گئی ہے"  
 مائی پھاتاں کے روپ میں ہم اس عورت سے ملتے ہیں جو چمن میں گھاس کی طرح ہے  
 جسے بچپانے کے لئے ہمارے پاس بصیرت نہیں کیوں کہ وہ پاؤں تلے کی مٹی سمجھی جاتی ہے  
 لیکن عظمت کردار کے لحاظ سے وہ قد آور ثابت ہوئی ہے۔ افسانہ کا کردار جو شیخ  
 خیر الدین کی شخصیت پر ایک نغمون قلم بند کر رہا تھا، اس کا تاثر یہ ہے:  
 "میں یہ سوچنے لگتا ہوں مائی پھاتاں جس نے تیس سال تک بولی ساس کی خدمت  
 کی۔ جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی جس وقت اس کے گھر والوں نے اسے گھر  
 سے نکال دیا تھا اور وہ بے آسرا ہو چکی تھی جس نے ایسے وقت سوکن کی بچی کو بچھاتی  
 سے لگایا جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لئے محروم ہو گئی تھی جس نے دوسال  
 تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی جو پچاس سال تک محلے میں رہی اور جس کے بائے میں چند  
 پہلے میں صرف یہی جانتا تھا کہ وہ ایک دھوبن ہے اور بہت لڑا کا ہے۔  
 احمد ندیم قاسمی کی شہرت ابھی تک دہی زندگی پر لکھے گئے افسانوں کی وجہ سے  
 اور تقادح حضرات پرانی تنقیدی آراء کی تکرار کرتے ہوئے صرف دہی زندگی کی عکاسی کو اہمیت  
 دے جا رہے ہیں حالانکہ انھوں نے شہری زندگی اور اس سے وابستہ مسائل پر بہت



کامیاب افسانے لکھے ہیں اور سناٹا" اسی انداز کی بہترین مثال ہے۔

یہ ایک ایسے اُجڑے گھر کی داستان ہے جو انبالہ میں آسودہ تھا مگر تقسیم کے بعد بھارت کے لامتناہی پکڑ میں محسوس ہے بھائی شادی کے بعد بیوی کو لے کر گھر سے لاطعلق ہو چکا ہے رضیہ نیم پاگل ہے اور فرخ باجی بیوہ ہے۔ باقی بہنیں چھوٹی ہیں اور یوں سب کی ذمہ داری کا بوجھ کلثوم کے کندھوں پر ہے اگر بات ایسی تک رہتی تو اس انسانہ اور تقسیم پر لکھے گئے بے شمار افسانوں میں کوئی فرق نہ ہوتا لیکن قاسمی نے گھر کے ایک ایک فرد کا تفصیلی مطالعہ کیا بالخصوص کلثوم کے کردار کی پیش کش اسے آج کی مصیبت زدہ انسانی کسٹے ایک استعارہ بنا دیتی ہے اور یوں یہ افسانہ اس جذباتی گھٹن، احساساتی کس پیری اور روح کے بانجھ پن کی داستان بن جاتا ہے جس نے کلثوم کی طرح نہ جلنے کتنی لڑکیوں کو دائرہ صحت موچنے کے بغیر "مرد" بنا کر رکھ دیا کلثوم کا گھر ان ہزاروں گھروں کا نمائندہ ہے جہاں لڑکیاں بیری کا درخت بنی رہتی ہیں اور جن کا دامن دل کا ٹوٹا ہوا بھرا رہتا ہے۔ اس ضمن میں کلثوم کی ماں کا کردار بھی قابلِ توجہ ہے اسے کلثوم اور اس کے اربابوں کا احساس تو ہے لیکن وہ اس میں شعوری طور پر احساسِ مردانگی اُبھارتی رہتی ہے تاکہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو "مرد" بن کر پورا کر سکے۔ "جب تک میری یہ شیر بیتی موجود ہے مجھے دنیا میں کسی کی پروا نہیں اری مری کلثوم بیٹا۔ تو تو میری مرد بیتی ہے۔" اس کا یہ احساس کہ شادی کے بعد کلثوم گھر سے چلی گئی تو گھر کا غرق کیسے چلے گا۔ اس نے وہ شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلثوم جاں کو پسند کرتی ہے تو اس کا رد عمل کسی سوتیلی ماں ایسا ہے :

"انہوں نے اپنی آٹے بھری انگلیوں کو ناک پر رکھتے ہوئے کہا "شادی کا بھوت

سوار ہے۔ کبھی اپنی صورت بھی دیکھی ہے آئینہ میں، ہوں؟ دیکھی ہے؟ یہ پچھتی پچھتی انگلیاں اور یہ مردہ ہونٹ اور یہ چھاج سے کان۔ جاؤ! آئینہ دیکھ کر آؤ اور پھر مجھ سے بات کرو۔" یہی نہیں ہر پیغام کے جواب میں :

"شرط یہ ہے کہ شادی کے بعد دو لکھا ہیں اس گھر میں ہے" اماں نے فیصلہ سنایا چند لمحوں کے لئے سناٹا چھا گیا۔

لیکن یہ سناٹا چند لمحوں والا سناٹا نہیں بلکہ یہ سناٹا تو نیرواتی بادل کی طرح سائے گھر پر برتا رہتا ہے۔ اس تکلیف دہ سناٹے کو رضیہ آپا نے توڑا یہ اعصابیت چھوٹ کی طرح ایک سے دوسرے کو لگ رہی ہے۔ رضیہ منہ میں انکار رکھ لیتی ہے کلثوم انکار تو نہیں رکھتی لیکن اس کی بھی غیر محسوس طور پر کایا کلپ ہو رہی ہے کہیں اس میں بغاوت کا جذبہ ابھرا ہوگا۔ مگر بعد میں گھٹن ہسٹربا میں تبدیل ہوتی جاتی ہے۔ کلثوم جذباتی حادثوں سے پاگل تو نہیں ہوتی لیکن وہ یہ سمجھ چکی ہے کہ اس کی ماں اسے کیوں "مرد بیٹا" بنانا چاہتی ہے۔ چنانچہ گھٹن کے ساتھ جذباتِ ادا کی شوریدہ سری مرق جاتی ہے۔ اس نے مرد بیٹی بننے اور موچیں نکل آنے کو اب سمجھا ہی نہیں بلکہ زندگی کی بہت بڑی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کر لیا ہے یہ شعوری خود فریبی نہیں۔ نہ ہی اعصابیت سے اس کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔ بلکہ یہ وہ بے نام کیفیت سے جو کئی کیفیات کے ملاپ سے اور کئی احساسات کی موت سے جنم لیتی ہے۔ "وہ رودی، بٹہ کردہ سفید کے صاف ستھرے تھے بے پٹ گئی اور اسے بہت سے پیار کر ڈالے، بوڑھیاں اس کے کوت میں جذب ہو کر اس کے بل بوتے پر بیٹھ گئی تھیں۔ مگر وہ دیر تک وہیں کھڑی غیر ارادی طور پر گنگنائی رہی۔"



مگر یہ اس کے جسم کی آخری پکار ہے اور پاگل پن کی آخری اڑان! کیوں کر اب تو اس کا جسم، دل اور ذہن سبھی نے اس کی مردانگی کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس نے جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا محبوب جمال گھر و مادرہ کر بھی شادی کے لئے تیار ہے تو اس شادی کے تصور سے شادی مرگ نہیں ہوتی کیوں کہ اب تو گھر کا ستانا اس کے اپنے دل میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے چھا چکا ہے اور افسانہ یوں ختم ہوتا ہے: "کشتوم کی آواز غیر معمولی طور پر بھاری اور گونجیلی ہو رہی تھی" میں جمال سے بھی شادی نہیں کروں گی۔

"کیوں" ماں نے اب غصہ سے پوچھا۔

اور کشتوم نے اپنے اوپر کے خوف والے رویوں کو چھو کر کہا "میں مرد بن چکی ہوں" اور پھر بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔ سناٹے کا ایک اندر ریل آگیا اور وہی منجھ ہو کر رہ گیا۔

ادب اب اس گھر میں ساٹا یوں ہی منجھ رہے گا!

قرۃ العین میدر کا افسانہ "پت جھڑکی آواز" نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقار میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے لیکن مضمون کے موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابل توجہ ہے قرۃ العین کے افسانوں میں انسان کے بالعموم اور عورت کے بالخصوص بے جڑ (ROOTLESS) ہونے کے الم کی چیمیں کا شدید احساس ملتا ہے۔ یہ الم کس حد تک ان کی اپنی ذات کا عکس ہے گو اس بارے میں دثوق سے تو کچھ نہیں کہا جاسکتا اس افسانہ یا بعض اور افسانوں کی "میں" خود سوانحی حیثیت رکھتی ہے یعنی ہے یا خواب بیداری؟ یہ سوال

اس کی روشنی میں ان کے فن اور افسانوں میں عورت کے مخصوص تصور کا مطالعہ بعض دلچسپ نفسیاتی حقائق سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔

"پت جھڑکی آواز" کی مس تنویر فاطمہ ایک بے کار زندگی بسر کر رہی ہے وہی ہی زندگی بسر کر رہی ہے جس کا احساس سارتر یا آئرس مرڈک کی بعض تحریروں سے ہوتا ہے اور جس تنویر کا جسم عورت کے بے معنی اور بے مصروف ہونے کا اعلان کرتا ملتا ہے اس اعلان میں جذباتیت نہیں ہے بلکہ بہت دھیمے انداز میں اس کا احساس کرایا گیا ہے۔ مثلاً: "کیا کروں گی کہیں باہر جا کر۔ کون سے گڑبڑ جیت لوں گی۔ کون سے کدو میں تیر مار لوں گی، مجھے جانے کس چیز کا انتظار تھا۔ مجھے معلوم نہیں" یا۔ "زندگی کی ہر بات اس قدر بے رنگ، غیر ضروری، غیر اہم اور بے معنی تھی" یا پھر "میں شاید بد معاش تو نہیں تھی۔ نہ معلوم میں کیا تھی اور کیا ہوں۔

یہ عورت خوشوقت سنگھ اور فاروق کی داشتہ رہتی ہے اور بالآخر سیاہ فام دیوزاد وقار بھائی کے ساتھ شادی کر لیتی ہے لیکن معلوم ہوتا کہ جسم ان کے حوالے کرنے کے باوجود وہ اس خود سپردگی سے محروم ہے جو عورت کی جذباتی اور جنسی زندگی میں اس کی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لئے وہ اپنی ذات کو ان سے بچائے رکھتی ہے وہ غیر جذباتی ہے اور خود اس کا اعتراف بھی کرتی ہے "میں جذبات سے واقف نہیں ہوں" بلکہ اس کے بقول "میں نے تو کبھی کسی سے فلٹ تک نہ کیا۔"

میں نے "تک" کے سلسلہ میں لکھا تھا کہ سو گندھی ممکن اور بھر پور جنسی زندگی گزارنے اور بعض کرداری اور اوصاف کی بناء پر نام نہاد شریف زادیوں سے بہتر ہے وہ ممکن عورت ہے اسی طرح حسینی کی میلہ گھوٹنی، بنجارن بھی اپنی جنسیت میں سیڑھی لکیر پر چلنے



والی ہے۔ وہ تواتر سے مرد بدلتی ہے۔ اس کی آزاد جنسی زندگی مریضانہ رجحان کی پیدا کردہ نہیں بلکہ آزاد طبیعت کی غماز ہے۔ لیکن قرۃ العین کی تنویر فاطمہ طوائفیت کا انداز تو اپناتی ہے لیکن بے یقینی اور بے دلی کے ساتھ، سو گندھی کو ایک رات کے گاہک سے اتنی دلچسپی ہو جاتی ہے کہ بٹواگم ہو جانے پر وہ اسے کرایہ کے پیسے دے کر خست کر دیتی ہے۔ لیکن یہ شریف عورت خوش دنت سنگھ کے ساتھ بغیر نکاح کے تو رہ سکتی ہے۔ لیکن اس کی شادی کی خواہش پر مذہب کو آڑ بنا لیتی ہے۔ قرۃ العین نے اس وجہ کا تذکرہ بھی مضحکہ اُڑانے والے انداز میں کیا ہے بلکہ مذہب سے بیزاری کا رجحان تو ہر جگہ نمایاں ہے جس کا انداز سکھ اور مسلمان عاشقوں کے حلیوں سے ہی ہو جاتا ہے۔ عاشقوں کو ملایا افسانہ میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے لیکن اتنا ہے کہ اس سے مصنفہ کے اس ذہنی رویہ کا ضرور اندازہ ہو جاتا ہے جس کے تحت تنویر فاطمہ یہ سب کچھ کرتی پھرتی ہے اسی طرح تنویر کو شعوری طور سے ابتلا میں بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جس ایک آدھ موقع پر مار پیٹ سے دالستہ جنسی لذت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے سہیلیاں لے "NYMPHOMANIAC" سمجھتی ہیں۔ لیکن ایسی کوئی بات نہیں (میلہ گھومنی کے مطالعہ کے سلسلہ میں خود دینے بھی یہی لکھا ہے کہ کرداروں کے لئے اس نوع کی اصطلاحات سود مند نہیں ثابت ہو سکتیں۔ دراصل کردار ابتلا یا مریضانہ جنسیت کا کردار ہے ہی نہیں۔ یہ تو اس اعلیٰ تعلیم یافتہ عورت کی مثال ہے (جسے پریم چند مشکوک نفروں سے دیکھتے تھے) جو گھر میں مقید نہیں رہ سکتی ہے (حالانکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ شادی کر لینے کے بعد لڑکی کے اوپر چھت سی پڑ جاتی ہے) جو خود پرست ہے ("میں بہت مغرور تھی جس ایسی چیز ہے کہ انسان کا دماغ خراب ہوتے دیر نہیں لگتی") اور اس کے ساتھ یہ کہ زندگی میں

غبارہ کی طرح معلق ہے نہ زمین سے پاؤں لگے ہیں نہ آسمان کو چھو سکتی ہے وہ جذباتی نہیں ("میں جذبات پرست نہیں") لیکن جذباتی خلا میں ڈانوا ڈول رہتی ہے وہ ہر ایک کو اپنا جسم دے سکتی ہے لیکن ذات تک رسائی نہ ہونے دے گی وہ داشتہ بن کر خوش رہ سکتی ہے کہ جسم بے معنی شے ہے لیکن بیوی بن کر نہیں کہ ذات کو ذمہ داری کے احسا سے گرا بنا رہیں کر سکتی۔ شادی کے بعد گھر کی صورت میں اب وہ بے خبر نہیں اور اسے خوش دنت سنگھ بری طرح سے یاد آتا ہے کہ وہ اس کے اس ٹمہ کی علامت ہے جب وہ آزاد تھی بے جڑ تھی جب جنسی فعل خود آگئی کا ایک ذریعہ تھا گو یہ خود آگئی نامکمل اور خام ہی تھی۔ افسانہ کا آخری فقرہ کرب کا منظر ہے:

"خوشوقت سنگھ۔ تمہیں اب مجھ سے مطلب ہے؟"

خود فرتی عورت کی جبری کمزوری ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں تو فرار کا ایک ذریعہ اور انتہائی صورتوں میں پناہ گاہ بھی ثابت ہو سکتی ہے یہ ہے قدیم دستور کے افسانہ راستہ کا موضوع جو تاثر آفرینی کے لحاظ سے افسانہ کم اور نظم زیادہ ہے۔ وہ عورت جس کے گھر میں کوئی کمانے والا نہیں، جسے سب کا پیٹ پالنے کے لئے خود کو بیچنا پڑتا ہے وہ جب مردوں کی ایک رات کو سیکڑہ شو کے بعد خالی ہاتھ گھر جا رہی ہے تو ایک ایسے مرد سے ٹکرا جاتی ہے جو اسی کی طرح بد حال، پڑ مردہ اور آوارہ گرد ہے۔ دونوں فریب سے ایک دوسرے کو تسلی دیتے ہیں۔ میاں بیوی نہیں مگر گھر اور بچوں کی باتیں کرتے ہیں۔ عاشق و معشوق نہ ہوتے ہوئے بھی محبت کی باتیں کرتے ہیں:

"تم تھکی تو نہیں؟" اس نے پوچھا

"میں تمہارے ساتھ چلتے ہوئے بھی کبھی تھکی ہوں۔" عورت نے اپنا ہاتھ ایک بار



پھر اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

مرد کے ذہن میں ایک لمحہ کو خشک کا کاٹا چھتا ہے اور وہ حقیقت کی تہ تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے لیکن عورت کی خود فریبی کا اس پر بھی جادو چل چکا ہے وہ تانگہ میں بیٹھ جاتے ہیں۔ مرد اور کمر آلود مرد پرست زخماؤں کا سفر ان کی اپنی زندگی کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

”دنیا میں اتنی بہت سی مجبوریاں کیوں ہوتی ہیں سلیم؟“ وہ پھر رنجیدہ ہونے لگی۔

”بس ہوتی ہیں“ اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے۔ اس کے دونوں ہاتھ تھام کر

ہمدردی سے سہلائے لگا۔ ”تم یہ سب مت سوچا کر دیجی۔“

افسانے کے مکالمے بے حد اہم ہیں کہ ان سے خدیجہ نے تحریر کی فضا برقرار رکھی ہے۔ بعض مکالمے ان کے فریب کا پردہ چاک کرتے ہیں تو بعض سے خود فریبی کا رنگ اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے۔ یہ فریب دونوں کے لئے وقتی آسودگی کا باعث بنتا ہے اور یوں دونوں تھوڑی دیر کے لئے الجھنوں، ناکامیوں، مسائل حتیٰ کہ اپنے اپنے وجود سے بھی بھاگ کر خود فریبی کے خوش رنگ بارہ میں پناہ لے کر اپنے لئے نئی شخصیت کے خدوخال ترتیب دینے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ سعی ناکام ہوگی۔ انہیں یہ بھی معلوم ہے لیکن اسی رات میں دو بے یار و مددگار روہیں اسی خود فریبی کے ذریعہ ایک دوسرے کا قرب پاتی ہیں یوں یہ خود فریبی کسی حد تک خود کو پالینے کے مترادف بھی قرار دی جاسکتی ہے لیکن خود فریبی بہر حال حجاب آسا ہوتی ہے اور انجام یہی ہونا تھا۔

”وہ بڑی مضبوطی سے اس کا ہاتھ تھامے اس طرح چل رہی تھی جیسے رنگ رہی ہو گلی کے موڑ پر وہ کھڑا ہو گیا تو وہ رک کر اس کا منہ تکیے لگی۔

”میں۔ یہی کہنا چاہتا ہوں کہ“ وہ ہسٹلا کر رہ گیا۔

”یہی ناکہ تم میرے شوہر نہیں ہو۔ ابھی کچھ وقت اور کٹ جاتا“ وہ جیسے کنوئیں

میں سے بولی۔ اس کی آواز آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔

”شاید تم کو میرے اس طرح پھپھانے پر آنسو ہوا مگر میں نے کوئی بے ایمانی تو نہیں کی تم کو حفاظت سے یہاں تک پہنچا دیا ہے۔ بہر حال میں تم سے معافی چاہتا ہوں۔ بات یہ تھی کہ“ وہ کہتے کہتے رک گیا۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا نہ کہہ سکا۔ اس نے عورت پر بھرپور نظر ڈالی: ”نہیں کو میری طرف سے پیار کرنا۔“ اس کا کلیجہ کٹ رہا تھا۔

”تھا جو بالکل تمہارے جیسا تھا۔ جو راستے میں پیدا ہوا اور میرے اس گلی میں آنے کے بعد مر گیا۔ عورت سسک کر رو پڑی ”اب کھڑے میرا منہ کیا تک رہے ہو“ بھاگ جاؤ!“

عورت۔ ایک روپ ہزار ہر روپ۔ ان چند افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے عورت کے چلیخ کو قبول ہی نہ کیا بلکہ کامیابی سے اس سے عہدہ برآ بھی ہوئے۔

بہر حال عورت بھی قائم ہے اور قلم بھی ثابت ہیں اور یوں افسانہ میں یہ موضوع سدا بہار رہے گا۔



کو نقطہ عروج تک پہنچا دیا۔

گو قاسمی صاحب نے وہی زندگی پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے "شمال مغربی پنجاب کی سطح مرتفع اور مغربی پنجاب کے" قتلوں" میں بسنے والے افراد کی زندگیوں پر اپنے فن کی اساس استوار کی لیکن افسانوں میں مقامی رنگ کی کثرت کے باوجود بھی ان کے کردار جغرافیائی حد بندی سے ماوراء نظر آنے کے باعث ہر زمانہ اور ہر گاؤں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس کا احساس ۱۹۴۲ء میں "طلوع و غروب" کے دیباچہ سے بھی ہوتا ہے۔ جس میں انہوں نے اپنے فن کا مانہ تصور کو یوں واضح کیا۔

"حقیقت یہ ہے کہ شمال مغربی پنجاب سے زیادہ میں نے دنیا کے اور کسی حصے کا آشنا گہرا مطالعہ نہیں کیا اور جہاں تک مجھے پنجاب کے دیگر اضلاع کو دیکھنے کا موقع ملا ہے میں نے دیہاتی زندگی کے بنیادی اصولوں میں کوئی اختلاف نہیں پایا گاؤں میرے افسانوں کے لئے صرف پس منظر کا کام دیتا ہے اور اس میں بسنے والے انسان میرے افسانوں کا کردار ہیں۔ انسانی دل کی دھڑکن دنیا کے ہر حصے میں یکساں ہے دکھ سکھ کا قانون ہندوستان کے دیگر حصوں اور دنیا کے دوسرے ملکوں میں بھی وہی ہے جو ان دیہات میں رائج ہے۔

میں نے دیہاتی موضوع پر صرف اس لئے قلم اٹھایا تھا کہ پنجاب کے دیہات کو صحیح رنگوں میں پیش کرنے والا مجھے کوئی نظر نہ آیا۔"

اس کتاب کے ۲ برس بعد "آنپل" کے دیباچہ میں انہوں نے "میں افسانہ کیوں لکھتا ہوں؟" کا جواب دیا وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے نہ صرف مختصر افسانے کے فن پر بھی روشنی پڑتی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ ان دونوں اقتباسات

## احمد ندیم قاسمی کے افسانے

پریم چند نے اردو میں مختصر افسانہ کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ "کفن" ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لا تعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور رد عمل کے لئے دیہاتی زندگی اس کے گونا گوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر نچو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت صورت اختیار کر چکی ہے۔

زندگی کی تصویر کشی کے لئے دیہاتی زندگی کو اپنے افسانوی فن کا خوب بندھن بنا کر احمد ندیم قاسمی بھی پریم چند کی روایت سے وابستہ سمجھے جاسکتے ہیں لیکن فنی چابکدستی، مشاہدہ کی گہرائی انسانی فطرت کے گہرے شعور اور تکنیک پر قدرت کے باعث انھیں پریم چند کا منہ نہیں قرار دیا جاسکتا بلکہ "کبوتری" "چرلی" "الحمد للہ" "گنڈاسہ" "سپاہی بیٹا" اور "غروب زے" ایسے افسانوں میں تو انہوں نے اس روایت



کو ان کے اپنے افسانوں اور ان کی تکنیکی اساس کی تعظیم کے لئے بھی بنیاد بنایا جاسکتا ہے۔  
لکھتے ہیں:

میں پھولوں کے انبار کو پسند نہیں کرتا۔ گلہ ستنوں میں پتیوں کے مڑ جانے کا احتمال ہوتا ہے میں ستاروں کے جھجکٹ کو پسند نہیں کرتا اس طرح نگاہیں جھٹک جاتی ہیں۔ میں انسانوں کے جھوم کو پسند نہیں کرتا کیونکہ جھوم کا تصور صرف قیامت سے متعلق ہے۔ مجھے ایک پھول، ایک ستارہ ایک انسان چاہئے اور اس وحدت کو صرف افسانہ ہی سہارا دے سکتا ہے۔ میں ایک پھول کی پتھری کا ذکر کروں گا تو سب پھولوں کی نمائندگی ہو جائے گی۔ میں ایک ستارہ کی پرواز کا حال بتاؤں گا تو سارے نظام شمسی کی سیما بی سرشت کا احساس مکمل ہو جائے گا۔ میں ایک انسان کو اپنے فن کا مرکز بناؤں گا تو جہوظ آدم سے لے کر موجودہ دور تک کا انسانی سفر نامہ سامنے آجائے گا۔ مجھے وحدت سے محبت ہے۔ نقادوں کی زمانی اور مکانی وحدتیں میرے لئے محض اضافی حیثیت رکھتی ہیں مجھے ایک خدا چاہئے۔ ایک کائنات اور ایک انسان... متفق اور مجتمع... اور اسی لئے — افسانہ لکھتا ہوں۔“

اس اقتباس میں شاعرانہ اسلوب کے علاوہ دو تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔ ایک تو زندگی میں وحدت کی خواہش کی تکمیل کے لئے افسانہ کی وحدت تاثر کا سہارا لینا، دوسرا اشارہ زیادہ اہم ہے۔ افسانہ نگار نے یہ کہہ کر کہ ”میں ایک انسان کو اپنے فن کا مرکز بناؤں گا تو جہوظ آدم سے لے کر موجودہ دور تک کا انسانی سفر نامہ سامنے آجائے گا“ گویا اپنی کردار نگاری کی ایک اہم خصوصیت کی طرف توجہ دلا دی یعنی کردار کا انفرادی ہونے کے ساتھ ساتھ عالمگیر حیثیت کا حامل بھی ہونا۔ جہاں تک افسانہ کی فضا اور دیگر کرداروں

سے انسانی روابط کا تعلق ہے تو ایک کردار (انسانہ کی فضا میں) اپنی ذاتی خصوصیات خصوصیات کا عکاس ہوتا ہے۔ لیکن انسانی فطرت سے واقفیت اور سماج کے تانے بانے میں اجتماعی مفادات، معاشی عدم مساوات اور عام زندگی میں مذہبی یا دیگر تحریکات (TABOOS) وغیرہ کے ضمن میں اثرات نگاہی سے کردار اتنا جاندار بنایا جاسکتا ہے کہ اپنی محدود اور انفرادی سطح سے بلند ہو کر ایک ٹائپ (TYPE) کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ امراؤ جان ادا کے بیشتر کردار اور نجومی وغیرہ ایسی کردار نگاری کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں اور یہی صورت ندیم کے بعض کرداروں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس سلسلے میں ”المجدللہ“ کے مولوی ”چور“ کے رحمان ”سنا“ کی کاشوم اور ”نمونہ“ کی مس ڈورقہ کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو جو نونا تحفیات عطا کیں ان میں قاسم صاحب کا نام بھی ممتاز حیثیت رکھتا ہے اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں میں کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو کی صورت میں دو انتہائیں ملتی ہیں۔ کرشن چندر جس کے ہاں ابتدا میں رومان اور پرچار کا ایک حسین امتزاج تھا اور جس نے بعد میں بین الاقوامی موضوعات اور مسائل پر کامیاب افسانے لکھے دوسری طرف اپنے فن کی نزکیت میں کم منٹو نے جنس کی تحلیل نفسی سے افسانے کو ایک نئی جہت اور ڈھن ہی نہ بخشی بلکہ افراد میں نفسی تیزات کے خوردبینی مطالعہ سے قطرہ میں دھلے دکھایا۔ ان دونوں کا ذکر اس لئے کیا کہ قاسمی صاحب دوستی اور ایک ہی تحریک سے وابستگی کے باوجود بھی ان دونوں انتہاؤں سے دامن بچنے رکھا اور اس کی وجہ بھی خود ان ہی کے الفاظ میں سنئے:

”میری سب تحریروں کا خالق میرا احساس ہے وہ مچلتا ہوا مضطرب سیلاب



سرشت احساس جس نے اگرچہ مجھے زندگی کی کمی متروں تک پہنچنے سے روک رکھا لیکن میرے شعروں اور افسانوں میں تڑپ بھری .... وہ تڑپ جس کی برقی نہیں میرے نزدیک تجلی بخش ہیں اور آتش افروز بھی! ... میرا احساس میرا ہر ہے وہی مجھے ابتداء و انتہا، روال و عروج، پرواز و گریز کے نکات سمجھاتا ہے۔ خلوص احساس کا دوسرا نام ہے اور میں مطمئن ہوں کہ خلوص ہی میرا آرٹ اور میری تکنیک ہے جو دیکھتا ہوں وہی کہتا ہوں جو محسوس کرتا ہوں وہی لکھتا ہوں ... میں شاعر پہلے ہوں اور افسانہ نگار بعد میں ... اس لئے میرے اکثر افسانوں میں میری شاعرانہ آواز طبع کا عکس نمایاں ہوگا لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ میری آنکھیں مجھے ہی دکھاتی ہیں۔ یہ سمجھ کا قصور نہیں میرے انداز نظر کا کثمت ہے" (دیباچہ سیلاب، ۱۹۴۳ء)

ان خیالات میں تبدیلی نہیں ملتی کیونکہ انھیں نے اس کے بعد "آپنل" میں بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اپنے افکار کا وزن معلوم کرنے کے لئے میرا احساس ہی بہترین ترازو ہے اگر میری کوئی تکنیک ہے تو وہ محض خلوص ہے اگر میرا کوئی موضوع ہے تو وہ انسانی زندگی ہے۔ اگر میرا کوئی اسلوب ہے تو وہ محض میری شاعرانہ طبع کا پرتو ہے۔"

اور ان ہی عناصر سے ان کے افسانوی فن کی تشکیل ہوتی ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ ندیم کے افسانوں کا اولین مراح (اور نقاد بھی) منٹو مرحوم ہے۔ "منٹو کے خطوط" کے بعض خط اس لحاظ سے بہت کارآمد ہو سکتے ہیں کہ ان میں منٹو نے قاسمی صاحب کے بعض افسانوں پر رائے زنی کرتے وقت ان کے فن پر بھی اظہار خیال کیا۔

ایک جگہ منٹو نے یوں لکھا ہے:

"میں خود بھی بہت SENSIMENTAL ہوں۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں SENSIMENT زیادہ نہیں بھرنے چاہئے آپ کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ SENSIMENT آپ کی ہر ہیک پنچ چکے ہے اس کو دبائے کی کوشش کیجئے۔"

یہ فقرے یوں اہمیت اختیار کرتے ہیں کہ "پیشہ ور" نقاد نہ ہونے کے باوجود بھی منٹو نے قاسمی کے فن کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے جسے اساس نہ بھی سمجھتے ہوئے اہم یقیناً قرار دیا جاسکتا ہے۔ جذباتیت در اذیام لفظ ہے اور ندیم صاحب کے افسانوں میں وہ جذباتیت قطعی نہیں جس کی وضاحت "سستی" اور "کھوکھلی" ایسے الفاظ سے کی جاتی ہے۔ ندیم صاحب کے ہاں بے مقصد جذباتیت نہ ہو لیکن جذباتی فضا یقیناً ہے۔ جس کے تجزیہ کے لئے افسانوی تدبیرکاری ... (TREATMENT) کی تخلیق ناگزیر ہے۔ ان کی افسانوی تدبیرکاری انھیں پریم چند سے نہیں بلکہ بلونت سنگھ سے لیکر دیوندر ستیا رتی تک دیہی زندگی پر لکھنے والے تمام معاصرین سے متاثر کر دیتی ہے۔

پریم چند کے ہاں ترقی پسندی کے بغیر بھی مقصدیت اس حد تک نمایاں ہے کہ وہ "عشق اور رومان وغیرہ سب کو مولوی عبدالحق کے الفاظ میں مقصد کی کھونٹی پر تانگتے ہیں جب کہ ان کے برعکس قاسمی کے ہاں حقیقت نگاری اور مقصدیت کے باوجود بھی افسانوی فضا کی تخلیق میں ایک خاص طرح کی حس کاری ملتی ہے۔ میں یہاں شعوری طور سے "رومانی" کی اصطلاح سے اس بناء پر گریز کر رہا ہوں کہ اس سے وضاحت کم اور الجھنوں میں اضافہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ذہن خواہ مخواہ "شاعر رومان" یعنی "اخر شیرانی" کی طرف بھی متقل ہوتا ہے۔

ندیم صاحب کی آخر شیرانی سے عقیدت کا اظہار ان کے نام "آپنل" منون کرنے سے ہو جاتا ہے۔



اور پھر جب افسانہ نگار بھی اپنے اسلوب کو شاعرانہ اقتاد طبع کا پر تو قرار دے تو حسن کاری اور بھی موزوں لگتا ہے۔ اس امر کی وضاحت یوں ضروری سمجھی کہ کسی زمانہ میں خالص اور اصلی ترقی پسند ادیب کے لئے حسن کاری، رومان، جمالیاتی خوبیاں اور اہلوب کی دلکشی گالی سے کم نہ تھی۔

ندیم کی حسن کاری..... انداز تحریر اور زاویہ نگاہ کے فن کارانہ ملاپ سے جنم لیتی ہے۔ ماحول کی تصویر میں دلکش رنگوں کے استعمال پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ یوں بھی افسانوں میں پس منظر بننے والا علاقہ بذاتِ خود بھی کشش انگیز ہے مثلاً "طلوع و غروب" ہی کو لیجئے :

"اونٹوں کی ددرافق میں گم ہوتی ہوئی قطار... حدی خواں ساربان... محلوں میں بیٹھی ہوئی حسین دوشیزائیں جن کے پھول سے کانوں کی نووں میں چاندی کے بندے اونٹ کے ہر چپکولے پر پھڑکتے تھے اور جن کے ابھرے ہوئے سینوں میں دبی ہوئی انگلیں سمے سمے گیت بن کر حمل کے پردوں کے آس پاس گھومتی رہتی تھیں۔"

اس حسن کاری کو جو چیز قصیدہ کی تشبیہ سے بجا کر شرر کی تخیلی منظر نگار سے بلند کر دیتی ہے وہ ہے وہی فضا سے ہم آہنگ تشبیہات اور استعارات کا استعمال جس میں ندرت کے ساتھ ساتھ ثروت نگاہی کا بھی احساس ہوتا ہے چنانچہ "مہذب شیشے میں سے" انہوں نے صابی کا قاری سے یوں تعارف کرایا :-

"کوئے میں گودڑوں کے انبار سے صابی یوں اٹھی جیسے گرد آلود صدف سے موتی اچھل پڑے۔ میری طرف یوں دیکھا جیسے دیہاتی چھوکرے ہوائی جہازوں کو دیکھتے ہیں۔ شانوں اور گالوں پر پھائے ہوئے بالوں کا بیٹھ پر ڈھیر لگاتی دوسرے کوئے

میں یوں سرگ گئی جیسے ناگن تالاب سے نکل کر بھاڑی میں گھس جائے۔"

اس حسن کاری کی ہلکی مثال کے طور پر "فقیر سائیں کی کرامات" پیش کیا جاسکتا ہے جہاں چرواہن نوجوان کو اپنے علاقے کے بارے میں بتاتی ہے :

"دلہاں ننھے مئے بھرنے ہیں آئینہ سڑے تو ان میں چہرہ دیکھ لو اور پھر ان بھرنوں کے کنارے رنگ رنگ پھولوں کی قطاریں دلہاں سب چرواہوں اور چرواہیوں کے پاس منسیراں ہوتی ہیں اور وہ سب اتنا اچھا گاتی ہیں جیسے بہت سی شہنائیاں بجا رہی ہوں"

اس افسانے میں بسند ہی کچھ ہے اور یہ حسن کاری کی شعوری کاوش سے اس حد تک مجروح ہے کہ آج اگر مصنف کا نام بدل کر "فنون" کو بغرض اشاعت کھینچا جائے تو بدیر محترم اسے شائع نہ کریں۔

اس حسن کاری کی تشکیل میں ریت، درخت، چرواہے، ساربان، گیت، چاندنی اور انسانی وغیرہ سے کام لیا گیا ہے یہ رحمان ابتدائی افسانوں اور خصوصیت سے "طلوع و غروب" کے افسانوں میں بہت نمایاں ہے مگر بعد کے افسانوں میں حسن کاری کسے کسے ان پر انحصار میں کی تو ملتی ہے لیکن پھر بھی بعض مواقع پر ان کی بازگشت سنائی دے جاتی ہے وہ اسلوب میں اس حد تک شاعرانہ انداز بیان روا رکھتے ہیں کہ ماحول اور مناظر کی حقیقی تصویریں بعض اوقات ضرورت سے زیادہ حسین معلوم ہونے کی بنا پر غیر حقیقی صورت اختیار کر جاتی ہیں، یوں غربت اور بد صورتی میں بھی شاعرانہ رعنائی پیدا کرنے سے بعض مقامات افسانہ کی حقیقی فضا مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ بلکہ اس لحاظ سے تو ۱۸۹ء میں لکھی گئی امراد جان ادا زیادہ حقیقت پسندانہ معلوم ہوتی ہے قافیہ جابا نے "مہذب شیشے میں سے" میں ایک غریب کی کنڈیا کا نقشہ یوں کھینچا ہے :



”مثیلا دیا، مخروطی جویسے جل پری تالاب کنارے کھڑی بال سکھا رہی ہوگی دیواریں اور ان پرستی کے طباق، بھدی چنگیر میں بڑے بڑے چھاج، فرش پر پارچے کھاٹیں ہر کھاٹ پر ایک ناقص انسانہ دبکا ہوا“

اس منظر کا موازنہ بوا حسین کی کوکھڑی سے کریں تو مرزا سواتی منظر کو غیر جانبدارانہ طور سے پیش کرتے ملتے ہیں۔ اس لئے انہیں پلنگ پر ناقص انسانہ دیکھتے ہوئے نظر نہیں آتے کیونکہ وہ ”بھلنگا پلنگ“ ہے اور نہ ہی دے کی دوسے جل پری تالاب کے کنارے کھڑی بال سکھاتی معلوم ہوتی ہے کیونکہ اس چراغ میں تپلی سوت سی جتی پڑی ہے سواندھا جل رہا ہے لاکھ اکساکھ اونچی نہیں ہوتی“.... غرضیکہ افسانوی قدیر کاری کے جداگانہ انداز نے ملتے جلتے مناظر کی مختلف رنگوں میں تصویر کشی کی۔

نذیم اس انداز کے اتنے عادی اور ماہر ہو چکے ہیں کہ مقصد پسندی کے باوجود عجاوین اور افراد کو شاعرانہ نگاہ سے دیکھے بغیر نہیں رہ سکتے پریم چند حسن کو بھی گرد آلود کہہ دیتے ہیں۔ جب کہ نذیم کو مٹی پر بھی قوس قزح کی جھلک نظر آتی ہے اور ”کہانی کہانی جاری ہے“ کے ایک کردار کے الفاظ میں یہ تسلیاں اور کہانیاں جمع کرتے ملتے ہیں اس لئے عجیب کبھی بھی انہوں نے اس مخصوص انداز سے ہٹ کر خالص مقصدی ادب تخلیق کرنا چاہا۔ خاطر خواہ اثر نہ پیدا ہوا اس ضمن میں رجب مہاراجے دوش، میں انسان ہوں وغیرہ کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔

حسن کاری کا یہ انداز وہاں بہت کامیاب ثابت ہوتا ہے جہاں انداز بیان سے ایک خاص طرح کی تحریر آمیز فضا قائم کر کے پیچیدہ واقعات کی عدم موجودگی میں بھی ایسا سانس پیدا کر لیتے ہیں کہ افسانہ میں بعض اوقات داستانوں ایسی فلسفی فضا پیدا ہوتی

ہے اس ضمن میں سرفہرست ”جن وانس“ اور ”ٹرین“ ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ ”محدث شیشہ میں سے“ ”طلوع و غروب“ اور ”سانولا“ وغیرہ کا نام بھی لیا جاسکتا ہے۔

یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ شہری زندگی پر... لکھے گئے بعض شاہکار افسانوں کے باوجود بھی نذیم صاحب کے اکثر اچھے افسانے دیہی ماحول کی عکاسی سے متاثر ہوتے ہیں لیکن ماحول کی یکسانیت اور کرداروں میں یک رنگی انہیں چنانچہ طلوع و غروب، گوبخ، جوانی کا میاز، نیافرید، جب بادل اٹھے، خربوزے، سانولا، شعلہ، غم خوردہ، اکیلی کرن، چرخیل، رئیس خانہ، آتش گل، احمد شاہ، کبوتری، گنڈاسہ، چور، بیٹے بتیاں، ہنسکین، خوشی، جی دیش گھسے گھڑک۔ موج خون، سلطان ایسے کامیاب افسانوں میں متنوع کرداروں کی تخلیق فنی معجزے کم نہیں اور یہ کردار نگاری کا اعجاز بھی تو ہے کہ درختوں پودوں اور پھولوں کی مانند ان کے انسانوں کی جڑیں بھی دھرتی سے پھوٹی ہوئی محسوس ہوتی ہیں اور بعض اوقات تو انسان اور فطرت ایک ہی تال پر دھڑکتے محسوس ہوتے ہیں، اس کی ایک خوبصورت مثال ”طلوع و غروب“ میں رقص کا منظر ہے:

”چوڑے تلوں اور پٹھی ہوئی اڑیوں کی پے بہ پے سچھے سے ڈھونڈ بجلتے والے کے ارد گرد ایک گولا سا منڈلا رہا تھا اور کھیمچڑوں کی پوری قوت سے نکلی ہوئی صدائیں سنہری غبار میں گر جاتی تھیں ٹیلوں سے ٹکراتی کائنات سے جیسے پیچی پڑی تھیں۔“

”اپنی شاعرانہ آقا دلیح“ کے باوجود بھی وہ کرداروں کو کبھی بھی خوبصورت کٹھ پتلیوں میں تبدیل نہیں ہونے دیتے بلکہ وہ... توانائی بھری جاتی ہے جو زمین سے پھوٹنے والی اشیاء کا قاصد ہوتی ہے اس مقصد کے لئے ان کے پاس تشبیہات، استعارات اور امیجز کا دافر وغیرہ موجود ہے جس سے وہ ہمیشہ خاطر خواہ اثر پیدا کرنے میں کامیاب ثابت ہوئے ہیں۔



علاوہ ازیں وہ اس نفسیاتی حقیقت سے بھی باخبر ہیں کہ تشبیہ وغیرہ افسانوی قضا اور کرداری خصائص سے ہم آہنگ ہو کر شدت تاثر ہی میں اضافہ نہیں کرتی بلکہ اس سے وہ نفسیاتی کیفیت بھی جنم لیتی ہے جسے اصطلاح میں "تطبیق" IDENTIFICATION کہا جاتا ہے اور جس کے باعث قاری خود کو افسانوی قضا کا ایک حصہ محسوس کرتے ہوئے اپنی ذات کو کرداروں سے ہم آہنگ کر کے افسانہ کی روح کو اپنی شخصیت میں سمو لیتا ہے۔

چند مثالیں پیش خدمت ہیں :

"رحمان بگوئے میں پھنسا ہوا کاغذ کا پرزہ ہو رہا تھا" (چور)

".... اور پھر ان تانوں کو میں نے مجسم صورت میں فضا کے بے پناہ بھورے خلا میں کسی بھاگتی ہوئی خوفزدہ دو شیرہ کے گھنگھریلے بالوں کی طرح لہراتے دیکھا" (طلوع خورشید)

"اس کے سر پر دوسری گاڑ رکھ دی گئی تو بیٹھ جائیگی۔ بڑل اوٹنی کی طرح" (جوانی کا جنازہ)

"دو نشیلی آنکھیں اور فضا میں اٹھ کر شریف کے سامنے آگئیں اور ان کی منہ پتلیوں میں سے اپنا عکس نظر آتے لگا۔" (بچا گل)

"ہادی کا دل میری کی شاخ پر سے جیسے پھر پھڑا کر گرا اور اس کی پتلی ہوتی مٹھی میں گھس گیا۔" (بیٹے بیٹیاں)

اور بھری دنیا میں "گاؤں کی دو شیرہ محبوب سے ملنے کے لئے کیا جتن کرتی ہے ؟"

"بھادوں کی بھیا تک دوپہروں میں تم کتنی دیر تک صرف مجھے دیکھنے کی خاطر جھپٹ پڑتی پناہ درست کرتی رہیں۔ پس کی بھٹکتی ہوئی اندھیاریوں میں تم نے ٹٹوں کی پیہ پیہ سے لہریز کھنڈروں میں میری راہ دیکھی۔ سادوں کے اندلے ہوئے کمرے میں تم بھیگی ہوئی لگڑوں پر صرف میرے انتظار میں بیٹھی بوجھل ہواؤں کے تھپیڑ سے لیتی رہیں۔"

ثروت نگاہی سے کام لینے پر ان کی افسانوی تکنیک کی ایک اور خصوصیت بھی نمایاں ہوتی ہے وہ فطری پس منظر کے لئے نسبتاً شوخ رنگ ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ بعض اوقات انسانے کا آغاز بھی منظر نگاری سے کرتے ہیں "روحانی" ایسے بہت کم انسانے ہیں جن کا کسی مکالمہ یا ڈرامائی خصوصیت کے واقعہ سے آغاز ہوتا ہو لیکن ان کی منظر نگاری محض افسانوی ترتیب کے لئے نہیں بلکہ وہ اس لحاظ سے بامقصد ہے کہ فطرت کے (قدرے مبالغہ آمیز) حسن کے پس منظر میں انسانی المیہ زیادہ شدت اختیار کر جاتا ہے فطرت کا شوخ حسن اور انسانی زندگی میں دکھ، درد بے انصافی اور ظلم مل کر اس دنیا کی تصویر کے لئے روشنی اور تاریکی کی صورت اختیار کرتے ہوئے تقابلی موازنہ کا موقع مہیا کرتے ہیں اسی طرح فطری منظر سے انسانے کا آغاز کر کے وہ ایک دم کرداروں کو سامنے لے آتے ہیں اس سے بعض اوقات قلمی تکنیک یاد آجاتی ہے جس میں کیمرو لائٹ شدت کے ذریعے تمام منظر کا "سوج" مغربی افق کو مس کرتے ہوئے سونے کی طشتری بن گیا یہ طشتری ہوئے ہوئے کھسکتی سنہرے کمرے میں ڈوب گئی اور کائنات نے جاہلی لی۔ مشرق سے نیندوں کی پریاں اپنے مشکئی پر تیرتی مغرب کی طرف بڑھیں اور چو لھے کے قریب بیٹھی ہوئی بانو نے آواز دی "آج آپ کے بستر کی چادر بدلتی ہوگی۔"

منٹو نے ایک خط میں اپنے مخصوص انداز میں ان پریوں تنقید کی تھی :

"میری بے لوث رائے یہ ہے کہ آپ بقدر کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے آپ کا دلغ اسراف کا زیادہ قائل ہے ایک چھوٹے سے انسانے میں آپ نے سینکڑوں چیزیں کہہ ڈالی ہیں حالانکہ وہ کسی دوسری جگہ کام میں آسکتی تھیں۔ آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر مجھے آپ اس بچہ کی مانند نظر آئے جو سینا ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اٹھتا ہے۔"



اگر "کفایت ضعیف" کے اس مشورہ کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ یہ ان افسانہ نگاروں میں سے نہیں جو افسانوی فضا کی تخلیق یا کرداروں کی تعمیل کے لئے یا تو کم روشنی استعمال کرتے ہیں ورنہ اس کے لئے ایک خاص زاویہ منتخب کر لیتے ہیں۔ اس کے برعکس ان کے ہاں تو روشنی کا سیلاب بہتا ہے۔ اس لئے وہ اساسی جزئیات نگاری سے ہٹ کر تفصیل نگاری کا انداز اختیار کئے ملتے ہیں اور بیشتر افسانوں میں نزدیک کما دستان گو کی مانند تمام کہانی بڑے اطمینان اور سکون سے بیان کرتے ہیں البتہ اب چند سالوں سے اس رجحان میں کمی نظر آتی ہے اور احاطہ کرنے کے بعد ایک دم (Zoom Shot) سے کسی اداکار پر مرکوز ہو جاتا ہے۔ اس کی عمدہ مثال "جان ایمان کی خیر" کا آغاز ہے:

انہوں نے "حاتم" "نصیب" اور "سلطان" ایسے افسانوں میں کم سے کم الفاظ میں ایک اہم سماجی مسئلہ پر فن کا روانہ انداز سے روشنی ڈالی ہے۔

قاسمی صاحب اس تحریک سے وابستہ رہے ہیں جس میں بعض لوگوں کے غلط خیال کے بموجب... جنسی چٹخارہ اور بغاوت کا پرچار لازمی سمجھے جاتے تھے لیکن ان کے افسانے اول الذکر سے تو قطعی پاک ہیں اور موخر الذکر میں بھی شدت نہیں ملتی افسانوں میں "صل" کے مناظر تو ہیں لیکن وہ قلم کو پہننے نہیں دیتے۔ ایسے مواقع پر وہ بالعموم کرداروں کو پس منظر کی فطرت کا ایک جزو بنا کر اسے وہ فطری حسن عطا کرتے ہیں کہ جنسی جذبہ کی حدت ختم ہو جاتی ہے اس کے ساتھ ہی بالعموم وہ "خصوصی" کو "عمومی" رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ جوانی کا جنازہ کے پس منظر میں یہ دونوں خصوصیات نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں:

"ہفتاب روز وہاں آئے گی، دن ڈھلے تک بھرنوں کے آئینہ میں دونوں کے عکس

کھینچتے رہتے۔ دیر تک وہی باتیں ہوتی رہتیں جو حضرت وارث شاہ ہیر کے قصے میں لکھے گئے ہیں اور پھر ایک روز عہد و سپاہ بھی ہوئے۔ پچھلے بھی بدلے گئے۔ کپکپاتے ہونٹ بھی ایک دوسرے کو چھو گئے۔ زلفیں باہنوں پر بکھر گئیں اور گال سے گال بھی ملے یعنی وہی کچھ ہوا جو ایک لڑکی، لڑکے کی محبت کے دوران میں ازل سے ہوتا آیا ہے اور اب تک ہوتا رہے گا۔"

اس طرح "چھاگل" نامرد، "ہنگائی اللہ تس اور" حد فاصل" وغیرہ قاصص جنہی موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ لیکن کہیں بھی جنسی لذت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی گئی نہ تو ان کے ہاں جوانوں والی بے صبری ملتی ہے اور نہ سرد بڑھوں، ایسا نذیرہ پن بلکہ غنغوان شباب والی جنسی جھجک پائی جاتی ہے۔ اس انداز نظر کا اندازہ "چھاگل" سے ہو جاتا ہے جس سے منٹو کا "چغند" یاد آتا ہے مشترک تھیم والے ان دو افسانوں کے تقابلی مطالعہ سے بھی جنس کے بارے میں اللہ کے انداز کو سمجھا جاسکتا ہے۔

یہ جھجک کردار نگاری میں بھی دکھی جاسکتی ہے۔ جم دلی اور انسان پرستی کے باوجود منٹو کبھی کبھی دہشت پسند اور اذیت پرست (Sadist) معلوم ہوتے ہیں لیکن ندیم صاحب منٹو کی مانند چیر بھاڑ سے دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ کرداروں کو کاغذ کے برتن سمجھتے ہوئے نہایت احتیاط سے انہیں چھوتے ہیں یہ کرداروں کو کھلونا سمجھتے ہوئے ضارہ تہیں کرتے بلکہ ان کا اندازہ... انہیں ٹھیس نہ لگ جلے آئینوں کو... ایسا ہوتا ہے اس لئے تو کرداروں کی اساسی جزئیات کو نفسی اساس بنا کر ان کے ارتقار کے لئے تمام افسانہ کا کینوس مخصوص کر دیتے ہیں جس کے نتیجے میں کردار ایک رخی تصویریں معلوم نہیں ہوتے بلکہ بسا اوقات تو کرداروں میں سینما سکوپ کلوز اپ ایسی وضاحت اور تفصیل ملتی ہے شاید اسی لئے منٹو نے ایک مرتبہ ازراہ مذاق خود کو ادب میں "ذیرداخلہ" قرار دیتے ہوئے ندیم کو "وزارت خارجہ" سوچی تھی وہ اس لئے کہ



ندیم کا فن کھلی فضا میں ہی نہیں پنپتا بلکہ اس کھلی فضا نے ان کے افسانوں کی تدبیر کاری کو بھی ایک خاص نوع کی وسعت عطا کی ہے۔

افسانہ نگار کے مزاج میں جو ٹھنڈا رکھ رکھاؤ اور اعتدال پسندی ملتی ہے۔ اس کا عکس کرداروں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی لئے ان کے باغیوں میں سے ایک بھی "نیا قانون" ایسا باغی نہ ملے گا۔ ذاتی اقدار و طبع کے علاوہ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ صدیوں سے جاگیردارانہ نظام حکومت میں جو کچھ دیہاتیوں میں ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور محکومیت کی عادت و فطرت ثانیہ کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔ انہیں اس کا شعوری احساس معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے تو ان کے باغی بھی شدید کیفیات کے حامل نہیں ملتے۔ میرا دیس، پکا مکان، گنڈاسہ، شعلہ نم خوردہ، جب بادل اٹھے، ووٹ! کہانی لکھی جا رہی ہے وغیرہ تمام افسانوں میں ظلم، باغیانہ جذبات کو کسی نہ کسی صورت سے ہوا دیتا ہے کہیں وہ واضح ہے تو کہیں غیر نمایاں کہیں ذاتی وجوہات ہیں تو کہیں اجتماعی مفادات لیکن بیشتر مواقع پر ان کے دبے دبے ملتے ہیں اور اکثر کرداروں کا انداز "بڑی سکار کے نام" کے اختتام ایسا ہے :

"میں جہنم جلی تو سمجھی تھی کہ یہاں اپنا دکھ درد کہنے کی آزادی ہے"

"گنڈاسہ" کا مولانا زمانہ کا باغی تو ہے مگر وہ خود سے بناوٹ نہ کر سکا اور یوں آخر میں اپنا ایک بازو آنکھوں پر رکھ کر اور لرزتے ہونٹوں سے بالکل معصوم بچوں کی طرح بولا۔

"تو کیا اب میں روؤں بھی نہیں۔"

"جب بادل اٹھے" "ووٹ" اور کہانی لکھی جا رہی ہے "کو اسی تربیت سے پڑھنے پر باغیانہ جذبات کی شدت کے تمام مراحل دکھائی دیتے ہیں جب بادل اٹھے میں اسی جذبہ

کی ابتدائی صورت ہے پانی کی وجہ سے جاگیردار اور اس کے کارندوں کے ہاتھوں پٹنے کے بعد کسان "جوش میں آکر پھر جاگیردار کے کھیتوں کی طرف سے پانی کاٹ دیتا ہے" اور میرے کھیت میں آؤ اور نورے کے کھیت میں اور بیگ کے کھیت میں اور شیرے کے کھیت میں اور۔۔۔۔۔ "ووٹ" کا اختتام ایک لحاظ سے "کہانی لکھی جا رہی ہے" کا آغاز بن جاتا ہے۔ "ووٹ" کا اختتام :

"..... اور دوستو! ان زمینوں پر تمھاری یہ آخری سواری ہے اور مجھے اپنے کھیت میں درائتیاں بھتی ہوئی سنائی دے رہی ہیں اور غضب خدا کا بھٹنے کی دھند میں دوسری تاریخ کا چاند بھی دندلے دار ہو رہا ہے۔"

"کہانی لکھی جا رہی ہے" میں یہ کیفیت زیادہ شدید نظر آتی ہے۔ رات ایک طرح کی گمنامی تھی "کہانی لکھی جا رہی ہے" ایک اجتماعی تحریک کی صورت اختیار کر جاتی ہے اس افسانہ میں کم سن چراغ کی علامتی حیثیت بھی قابل غور ہے :

"میں نے دیکھا کہ چراغ سب سے آگے عورتوں سے بھی آگے، پاگل ایک سپاہی کے ٹھٹھ سے آگے اور کڑکھل رہا ہے اور نعرے کا جواب دیتے ہوئے اپنا بازو اٹھا کر ہوا میں پھیلا دیتا ہے اور اگرچہ بے شمار تیلیاں اس کے پاس منڈلا رہی ہیں۔ لیکن وہ دھول پھانکتا ہوا بڑھتا جا رہا ہے اور اس قافلہ کی راہنمائی کر رہا ہے جو ڈوبتے سورج کو پیچھے چھوڑ آیا تھا وہ اس سرٹی بھٹنے میں مسلسل آگے بڑھ رہا ہے جس کے آخری سرے پر نئی صبح کی چاندی اور نئے سورج کا سونا اور نئے چہیت کے موتی تھے۔"

..... اور احمد ندیم قاسمی کا فن ابھی اسی منزل پر تھا کہ ترقی پسند تحریک خلاف قانون قرار دے دی گئی اور افسانہ نگار جیل میں !



میں نے اب تک "برگ حنا" اور گھر سے گھر تک کے افسانوں کو اس تجزیاتی مطالعہ سے اس بنا پر الگ رکھا کہ ان دو کتابوں کے ۲۱ افسانوں میں ندیم صاحب کے ہاں اپنے محفوس انداز سے ہٹ کر لکھنے کی سعی کا سراغ ملتا ہے ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے فن کو نئی جہتوں کے کھوج میں ہوں۔ ان ۲۱ افسانوں میں اگر ان مطبوعہ افسانوں کو بھی شامل کر دیا جائے جو مختلف جرائد میں طبع ہوئے مگر مجموعہ کی صورت میں مرتب نہیں ہوئے تو ان سب کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے محبوب موضوع یعنی دیہی زندگی کی عکاسی کرنے والے افسانے نسبتاً بہت کم ہیں۔ ان دونوں مجموعوں میں ان کی تعداد صرف چھ بنتی ہے۔ دیہی زندگی کیونکہ ان کے افسانوی فن کا محور رہی ہے اسی لئے اس رجحان کی اہمیت زیادہ بڑھ جاتی ہے اس حد تک کہ اُسے نئے فن کی مرکز کی تلاش سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے یہ محض تنوع پسندی نہیں کیوں کہ دیہی فضا کی یکسانی کے باوجود بھی ان کے ہاں تنوع رہا ہے ورنہ راجہ صدی تک ان کے افسانے نہ چل سکتے۔

ان دونوں مجموعوں کے بیشتر افسانوں میں بشری زندگی کے کھوکھلے پن کو واضح کرتے ہوئے انفرادی زندگیوں کے اس داخلی تضاد کا تجزیہ کیا ہے جس سے قول و فعل میں بُعد پیدا ہو کر اس کردار کی کیفیت کا موجب بنتا ہے جسے بکین کی اصطلاحات میں *Disillusion* اور *Simulation* سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس تجزیہ کو محض کردار کے انفرادی طرز عمل تک نہ محدود کرتے ہوئے ان کو تشکیں کرنے والے سماجی اور اقتصادی عوامل پر یوں روشنی ڈالی ہے کہ بعض اوقات جیسے "گھر سے گھر تک" "نصیب" یا "بندگی بے چادری" وغیرہ میں ۰۰۰ کردار انفرادی سطح سے بلند ہو کر ایک خاص طرح کی ذہنیت کی عکاسی کے لئے اچھی خاصی علامات کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

داخلی تضاد کے ضمن میں "نصیب" "ہم بیگ" "گھر سے گھر تک" ہذا من فضل ربی "بھرم" اور بندگی بے چادری وغیرہ نمایاں مثالوں کی حیثیت رکھتے ہیں ان میں سے پہلے، تیسرے اور چھٹے افسانے میں متوسط طبقہ کی طبع پسندی کو نمایاں کیا گیا ہے جبکہ "ہم بیگ" "ہذا من فضل ربی" اور "بھرم" میں نام نہاد اونچے طبقے کی زندگیوں کے کھوکھلے پن اور سطحیت پر سے نقاب اٹھایا گیا ہے اور اس طریقہ سے کہ پیسے اور وقت کی فراوانی سے ان کی زندگیاں جس طور سے معافی و مقاصد سے تھی ہو جاتی ہے وہ بخوبی عیاں ہو جاتا ہے۔ ان میں سے "ہم بیگ" سے قطع نظر انہوں نے نہ تو طنز و بغض سے کام لیا ہے اور نہ ہی اخلاقی نتائج اخذ کرنے کے لئے درس دینے کی کوشش کی۔ افسانہ نگار خود خاموش رہتے ہوئے قاری کے سامنے مکمل جزئیات کے ساتھ ایک تصویر پیش کرنے کے بعد نتائج کے لئے افسانہ کی فضا پر انحصار کرتا ہے۔

"ہم بیگ" مضحک خاکہ نگاری کی شعوری کاوش کا شمار ہو گیا اور جس طرح (مثلاً) بھرم میں سب کچھ کرداروں سے کہلوایا بلکہ اگلوایا گیا ہے "ہم بیگ" میں یہ انداز برقرار نہ رکھا گیا جس کے نتیجے میں یہ افسانہ تاثر کی شدت سے عاری نظر آتا ہے اس کے برعکس "بھرم" بہت کامیاب افسانہ ہے مجھے تو اس افسانے کی میننگ ایک ایکٹ کے ڈرامہ ایسی نظر آتی بالکل ڈرامہ ہی کی مانند کردار ایک ہی جگہ موجود رہتے ہیں۔ بیانات کم اور غیر ضروری قطعی نہیں ہیں اور ڈرامہ نگار کی مانند داخلی کش مکش اجاگر کرنے کے لئے صرف مکالموں کا سہارا لیا گیا ہے حالانکہ افسانہ نگار ہونے کی حیثیت سے وہ تلازمہ یا تخیل سے بھی کام لیا جاسکتا تھا۔ لیکن اس افسانہ کے کردار "سوچتے" نہیں بلکہ "بولتے" ہیں کیوں کہ شراب نے ان کی زبانیں ہی نہیں کھولیں۔ بلکہ تحت الشعور کے بند دتے بھی دکھائی دیے ہیں اس میں



شراب محض نشہ کا ذریعہ نہیں بلکہ اسے نفسیاتی ٹک کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اس طرح "ہندگی بے چارگی" میں بھی شراب ہی کی امداد سے نقطہ عروج حاصل کیا گیا ہے۔

"نرمان فضل ربی" ایک اور دلچسپ افسانہ ہے جس کی تحیم بڑے گھر کی لڑکیوں کا بے کار اور بے مصرت زندگی سے اکت کر فلمیشن کو اپنا شعار بنانا ہے ایسی فلمیشن جس کا اختتام جنسی جہالت پر بھی ہو سکتا ہے گو موضوع میں فرق ہے لیکن اس افسانہ کا انداز نظر اور تدبیرکاری سے بلونت سنگھ کا "کٹھن درگیا" ذہن میں آتا ہے ویسے کٹھن درگیا کی تقسیم از دور ہی جنس ہے۔ اب مشابہت کی بات چل رہی ہے توفیق... سے ان ہی کے ایک اور افسانے "صد فاصل" کی یاد آتی ہے دونوں کا موضوع بھی ایک ہی ہے یعنی اپنی مالکن کے زیر سایہ ملازم کے جذبات میں جب گدگدی ہوتی ہے تو کیا ہوتا ہے موضوع کے ساتھ ساتھ اختتام میں بھی مماثلت ہے کہ دونوں نوکریاں حرامی بچہ کی ماں بنتی ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے افسانہ نگار نے پہلے افسانے میں کسی غامی کو محسوس کرتے ہوئے اسے رفع کرنے کے لئے نئے انداز سے ایک اور افسانہ لکھ دیا اور نقش ثانی یقیناً "بہتر از اول ہے"۔ "فیض بہت کیاب اور مکمل افسانہ ہے اور مالکن اور ملازمہ دونوں کے کردار کو خوب اجاگر کیا گیا ہے۔ اسی طرح "شیش محل" سے "پکا مکان" یاد آ جاتا ہے دونوں افسانوں کے مرکزی کرداروں کو اگر ایک نہ بھی مانا جائے تو وہ توام بھائی تو یقیناً معلوم ہوتے ہیں۔ دونوں ہی اپنا ایک خوبصورت مکان چاہتے ہیں ایسا مکان جو آرام دہ ہی نہ ہو بلکہ سب سے زیادہ خوبصورت ہونے کے باعث ان کی امنگوں کا آئینہ دار بھی ہو اور اس سے دونوں کی زندگی کا المیہ .... جدا جدا انداز سے .... جنم لیتا ہے دونوں مقصد حیات کے حصول کی خاطر جان مارتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "پکا مکان" میں جاگیر والا اپنے رویے

انداز میں) امنگوں پر پانی پھیر دیتا ہے جب کہ "شیش محل" کے اللہ بخش موچی عرف بشکو کی شرم ہی اس کے لئے زنجیر بن جاتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے بشکو کا کردار بہت بصیرت افروز ہے اس پر جاگیر دار کا اسے بار بار کہنا۔

"شرم کرو بشکو"

یونانی المیوں کے کورس کی یاد دلاتا ہے۔ افسانہ کا آغاز بھی اسی فقرے سے ہوتا ہے اور اختتام یوں ہے:

بھاگی نے کہا "ملک تو پھر بھی کہے گا شرم کرو بشکو۔ شرم کرو۔"

"تو میں کہوں گا" اللہ بخش بولا "میں کہوں گا ملک جی! اب شرم کا ہے کی کروں اب تو میرا شیش محل میرا اپنا شیش محل ہے"

اس سے افسانہ کا لحاظ تاثر ایک دائرہ کی صورت اختیار ہی نہیں کرتا بلکہ "شرم کرو بشکو" سے آغاز اور پھر اسی کی مسلسل تکرار اس فقرے کو افسانہ کا سب سے بلیغ اور ایسا اہم فقرہ بنادیتی ہے کہ اختتام پر یہ فقرہ قاری کے لئے نئے معانی اختیار کر جاتا ہے۔

مجھے ان افسانوں میں ایک اور رجحان بھی ابھرتا ہوا نظر آتا ہے اور وہ ہے کرداروں کی نفسیات سے دلچسپی! "ماتم" "سلطان" "موج خون" میں ہمیں ندیم اس لحاظ سے ایک نیا افسانہ نگار نظر آتا ہے کہ اب تک کرداروں کی نفسیاتی لحاظ سے تصویر کشی ہی تھی مگر اب ان کی نفسی بچی بچی کی تصویر کشی بھی ملتی ہے "ماتم" اور سلطان ہیں انسانی نفسیات کے غیر معمولی پن کی صرف ایک ہی بھلک ملتی ہے لیکن "موج خون" تو چونکا دینے والی حد تک ان کے اپنے مخصوص انداز سے ہٹا ہوا نظر آتا ہے یہ غالباً اس کا دھند افسانہ ہے جس میں ایک مرد میں جان بوجھ کر کردار کا لفظ استعمال نہیں کر رہا کہ



خوف اور اذیت سے (بنارل جنسی دلچسپی کو محور بنا کر اس (SADOMASOCHISTIC) میلان کی روشنی میں زن و شوہر کے جنسی تعلقات کا جائزہ لیا گیا ہے یہ افسانہ بھرپور تاثر کا حامل ہے البتہ اگر تحلیل نفسی کی روشنی میں اس پیچیدہ نفسیاتی الجھن کی تشکیل کرنے والے لاشعوری عوامل کی نشاندہی بھی کر دی جاتی تو اس سے افسانہ میں نئی گہرائی پیدا ہو جاتی۔ گوہر افسانہ کو تحلیل نفسی سے کیسے ہستری بنانے کی ضرورت تو نہیں ہوتی نہ ہمیشہ ایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جاسکتا ہے لیکن بعض افسانوں کے لئے یقیناً تحلیل نفسی سے روشنی مستعار لینا ضروری ہے اور ”موج خون“ بھی ایسے افسانوں میں سے ایک ہے۔

افسانوں کے تازہ ترین مجموعہ ”کپاس کا پھول“ کا جائزہ لینے سے پیشتر ایک (تبرکھ) ندیم کے مقصود فن اور ادبی مسلک کو ذہن نشین کر لینا لازم ہے کیونکہ اس نے آغاز میں اپنے لئے جس راستے کو چنا۔ وہ اب تک اس پر گامزن نظر آتا ہے۔

ابتداء سے ہی ندیم کے افسانوں کی ایک خصوصیت اتنی نمایاں رہی ہے کہ اسے رجحان بھی قرار دیا جاسکتا ہے یہ ہے تجر کی ایک خاص فضا کی تخلیق۔ وہ مناسب الفاظ کی مدد سے ایک ایسی HUNTED فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو ذہن میں افوق الفطرت کا ماحول ایجاد کر سہج پیدا کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص طرح کا پڑا سرا روائی ماحول، نتیجہ میں پڑھنے والا سحر زدہ سا رہ جاتا ہے۔ ”چڑیل“ غالباً اس انداز کی اولین اور کامیاب کوشش تھی۔ ”گو چڑیل“ سے لے کر ”ماسی گل بانو“ اور ”گر دیا“ تک کا خاصا زمانی فاصلہ ہے لیکن ندیم اس انداز میں افسانے لکھنے کے تجربات کیے جا رہے ہیں چنانچہ تحریر کی فضا میں پراسرار ماحول کی تخلیق کے

محافظ سے یہ دونوں افسانے بہت خوب ہیں۔

”ماسی گل بانو“ میں ندیم نے سارا زور ایک مخصوص قسم کی HUNTED فضا کی تشکیل میں صرف کیا ہے جبکہ ”گر دیا“ میں فضا کے مقابلہ میں ایک خاص طرح کی صورت حال سے تاثر ابھارا گیا ہے۔ ”گل بانو“ جب جوان تھی۔ تو بہت خوبصورت تھی اور جب اسے دلہن بنایا گیا تو ”اسے اتنی ہندی لگائی گئی کہ اس کی ہتھیلیاں سرخ، پیر گہری سرخ اور پھر سیاہ پڑ گئیں اور تین دن تک اس پاس کی گلیاں گل بانو کے گھر سے امدٹی ہونی چہنڈا کی خوشبو سے مہکتی رہیں“ لیکن برات گھر پہنچنے سے قبل اس کا محبوب قتل ہو جاتا ہے اور شدت غم سے عائشی جنوں اور بخار کے بعد اس کا یہ حلیہ بن گیا۔ اس کے سر کے سب بال جھڑ گئے اس کی آنکھیں جو عام آنکھوں سے بڑی تھیں اور بڑی ہو گئیں اور ان میں دہشت سی بھر گئی بچھٹی بچھٹی میلی میلی آنکھیں، ہلکی کا سا پیلا چہرہ، اندر دھنسنے ہوئے گال، خشک کالے ہونٹ اور اس پر گنجا سر جس نے بھی اسے دیکھا آیت الکرسی پڑھتا ہوا پلٹ گیا۔ اس کے بعد سے ”پورے گاؤں میں یہ خبر شت کر گئی کہ اپنے منگیتر کے مرنے کے بعد گل بانو پر جن آگیا ہے اور اب جن نہیں نکلا، گل بانو نکل گئی ہے اور جن بٹھا رہ گیا ہے۔ یہیں سے گل بانو اور جنوں کے رشتے کی بات چلی اور پھر آہستہ آہستہ گل بانو ”عاس گل بانو“ بن گئی اور اس کے گرد اسراروں کے پردے دبیز ہوتے گئے۔ حتیٰ کہ وہ ایک زندہ لیجنڈ بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ ماسی گل بانو بن کر۔ زندہ لاش کے طور پر زندگی تو بسر کر رہی ہے لیکن اس کے اندر کی گل بانو صرف زندہ رہتی ہے، بلکہ ہر دم اپنے منگیتر کی منتظر بھی ہے اسی لیے تو وہ ماسی جسے لوگ آسیب سمجھتے تھے، اس سے خوف زدہ تھے اور رات کو اس کے گھر کی طرف سے گزرنے کی ہمت نہ رکھتے تھے۔ موت کے وقت گل بانو بن کر جان دیتی ہے۔



”پورا گوتھا ہندی کی خوشبو سے بھرا ہوا تھا۔ چار پائی پر صاف ستھرا کھین بچھا تھا۔ چار طرف رنگ رنگ کے کپڑے اور برتن پیرھیوں اور کھٹولیوں پر دلہن کے ہمیز کی طرح سجے ہوئے تھے۔ ایک طرف آئینے کے پاس کنگھی رکھی تھی جس میں سفید بالوں کا ایک گولاسا اٹکا ہوا تھا۔ ماسی کو صاف ستھرے کھیس پر نڈا دیا گیا اور اسے اس کے ریشمی روپے سے ڈھانک دیا گیا۔ تب پتیل کی کٹوریاں سی بجنے لگیں زار زار روتی ہوئی۔ موجودہ سن کی فصاحت کا گیت گانے لگی اور جوم جنوں کی طرح چیخ چیخ کر رونے لگا۔“

گاؤں نے جسے آسیب سمجھا وہ ایک حراں نصیب عورت تھی جس کے خواب قہیر سے پہلے ہی مایوسی میں تبدیل ہو گئے۔ موت آئی تو کفن کے روپ میں اسے سُرخ دوپٹہ ملا۔

”گڑیا“ کا موضوع دو سہیلیوں کی محبت ہے۔ ”گڑیا“ ہراں کی شکل کی ہے سفید رنگ پر کالی آنکھیں ”کالی بھک آنکھیں“ بانو کو اس گڑیا سے پیار ہے اس لیے کہ یہ اس کی عزیز سہیلی ”ہراں“ ایسی ہے جب کہ ہراں اس سے متنفر ہے:

”اس حراں زادی کو تو نے اب تک سنبھال رکھا ہے بانو“ اس نے عجیب سی آواز میں کہا تھا ”یہ تو جو ہو میرے جیسی ہے۔ مجھے ایسا لگتا ہے یہ میری موت ہے۔ یاد ہے ایک بار تمھاری اماں ہی نے تو بتایا تھا کہ موت کا فرشتہ مرنے والے کا ہم شکل ہوتا ہے۔“

ہمارے ملک کے جادو ٹھننے سے لے کر یورپ کے BLACK MAGIC اور جنوبی امریکہ کے VOODOO تک سب میں انسان کے ہم شکل پتلے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے ہم شکل گڑیا (یا گڈام) مافوق الفطرت داستانوں میں بھی ملتے ہیں۔ ندریم کا یہ کمال ہے کہ ایک عام روایت کو لے کر اسے ایک خوبصورت افسانے کے پکیر میں ڈھالا ہے۔ ہم شکل گڑیا ہراں کی موت ثابت ہوئی ہے۔ جس طرح داستانوں میں جن کی جان کسی پرند میں ہوتی

ہے۔ اسی طرح ہراں کی جان بھی گڑیا میں تھی۔ کیونکہ ایک شریر لڑکا اس گڑیا کو توڑنا مروتا ہے تو ہراں کی جان نکل جاتی ہے۔ لیکن کہانی ختم نہیں ہوتی، کیونکہ اقام سے ایک نئی کہانی جنمیتی ہے۔ بانو کے جب بچی ہوئی تو وہ بالکل ہراں جیسی تھی:

”اور بانو کی ماں نے اپنے سینے پر دو ہتھ دے مارا۔“ مائے یہ تو ہو ہو ہراں ہے، مائے دہی سہرے بال اور دہی گورا رنگ اور دہی۔ مائے بالکل دہی اتنی بڑی بڑی بھک کالی آنکھیں۔“ اور نیم غنودگی کے عالم میں بانو کو محسوس ہوا جیسے ہراں کھڑکی میں کھڑی اسے بھانک رہی ہے اور مسکرا رہی ہے اور کہہ رہی ہے۔ ”میں نے کہا تھا نا بانو، میں نے کہا تھا نا کہ میں تمھارا پیچھا نہیں چھوڑنے والی۔“

چاہت ایک تسلسل کا نام ہے، موت محبت کو ختم نہ کر سکی اس نے دوسرا جنم لے لیا۔ گڑیا اب بھی موجود ہے۔ لیکن مٹی کے روپ میں۔

”گڑیا“ ندیم کے افسانوں میں اس بنا پر ایک منفرد مقام کا حامل سمجھا جاسکتا ہے کہ موضوع کے لحاظ سے یہ سب سے جدا گانہ حیثیت کا حامل ہے۔ دونوں سہیلیاں آسیب زدہ ہیں تو ماسی گن بانو خود آسیب! لیکن وعظ کے بغیر ندیم نکتہ سمجھانے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ انسان کا سب سے بڑا آسیب انسان خود ہے اور یا پھر اس کی اپنی بد قسمتی!

آسیب سے ذہن اس دلچپ افسانہ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جس کا عنوان ہی ”آسیب“ ہے۔ لیکن اس افسانہ میں کسی طرح کی پراسراریت اور فلسفی فضا نہیں ملتی۔ ”آسیب“ دراصل اس بوڑھے کی کہانی ہے جس کے لئے کوٹھی میں اگا ہڑکا سال خوردہ درخت اس کے خاندان کی ڈیڑھ سو سالہ تاریخ کا منظر اور درخت شدہ ماضی کی علامت ہے اس کے بقول:

”اس درخت نے ہمارے خاندان کی چار پشتیں دیکھی ہیں۔ اس کی عمر پنجاب پر انگریز



کے اقتدار سے بھی زیادہ ہے۔ میرے دادا نے جب مشن میں یہ بنگلہ بنوایا تو اس وقت کے بڑے بڑوں کے مطابق اس بڑی عمر آدھی صدی سے بھی کچھ زیادہ رہی تھی۔ اس وقت یہ ہماری طرح جوان تھا اور اتنا خوبصورت تھا کہ دادا کہتے تھے اگر یہ بڑ نہ ہوتا تو یہ بنگلہ بھی نہ بنتا یا کم سے کم یہاں نہ بنتا۔

لیکن جب شادی کے بعد اس کے بیٹے کی بہو اسے کٹوا دیتی ہے تو وہ گویا اپنے وجود سے منقطع ہو جاتا ہے :

”کیا میں موجود ہوں؟“ سید امجد حسین نے آئینے کے سامنے جا کر سوچا۔

درخت ہمیشہ سے شادابی، نوا، افزائش اور تخلیقی قوتوں کی علامت سمجھا جاتا رہا ہے۔ لیکن ندیم نے اسے ایک خاندان کی وحدت بنا کر جذباتی رشتہ استوار کیا ہے۔ فیثاتی بھانڈے کا جاسکتا ہے کہ امجد حسین نے بڑے اس درخت سے اپنی IDENTIFICATION کر لی ہے کہ اس کی مانند وہ بھی سال خوردگی کے باوجود دھرتی کے سینے میں قدم جمائے کھڑا ہے اور بڑی کی مانند وہ بھی اپنے بیٹے کے لئے ٹھنڈی چھاؤں کا روپ ہے۔ لیکن جب بیٹا خود ہی اس ٹھنڈی چھاؤں سے محرومی کو ترجیح دے تو اس میں باپ یا بڑ کا کیا تصور؟ بڑ کے پورے درخت اور در آمد شدہ یورپین پھولوں میں زندگی کی اقدار کے تضادات اور کلچر میں نئے اور پرانے کی آویزش کو واضح کیا گیا ہے۔ بڑ کی طرح امجد حسین بھی ماضی کا ورثہ ہے اور اس کے وجود میں بھی روایات پنپ سکتی ہیں۔ لیکن جدید ذہن کا حامل بننا بڑ اس لئے کٹوانا چاہتا ہے کہ اس کے دوست مذاق اڑاتے

ہیں۔ اسے بڑ کی خاک چھاؤں سے اس لیے وحشت ہوتی ہے کہ گھر میں مصنوعی خنکی کے سامان ہمایا کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس کے باپ کے لیے بڑ کی چھاؤں ماضی کی چھاؤں ہے

اور وہ صرف اس کے سائے ہی میں خوش رہ سکتا ہے۔ اسی لیے تو افسانہ کے غیر متوقع انجام میں وہ اپنے بیٹے اور بہو کے لگائے ہوئے پھولوں کی تمام کیاریاں اجاڑ دیتا ہے اور معلوم یہ ہوتا ہے کہ اب اس کو بھی ”آسیب“ ہمیشہ یوں ہی کیاریاں اجاڑتا رہے گا۔

”پاگل“ کا موضوع بھی نئی اور پرانی نسل کی آویزش ہے ”آسیب“ میں انداز ڈھکا چھپا تھا اور بڑ کے حوالے سے جب بات کی تو اس میں کچھ اقدار بھی شامل ہو گئیں لیکن ”پاگل“ میں انداز واضح ہے۔ یہ کش مکش اعلیٰ مقاصد کے لیے نہیں ہے اور نہ

ہی کردار شالی ہیں۔ ایک نو دولتہ خاندان اور پرانی نسل کے والد بزرگوار کا بھی یہی سلسلہ ہے کہ وہ پرانی اقدار کو خاندانی شرافت کے نام پر سینے سے لگائے ہیں لیکن وہ چودھری صاحب جنھوں نے مغربی انداز اپنانے کی بنا پر ایک وقت اپنے بیٹے کو کمرے میں بند کر دیا تھا۔ ان ہی چودھری صاحب کا ایک پارٹی میں اپنے بیٹے اور بیٹی کو ٹوسٹ میں ایشین چیمپئن شپ جیتنے پر یہ رد عمل ہوتا ہے۔ ان کے ہونٹ ذرا سے کانپنے لگے مگر اس کپکپی کو انہوں نے بے انتہا مشقت کے ساتھ جمع کی ہوئی مسکراہٹ میں چھپایا اور سب کی توقع سے کہیں زیادہ بلند آواز میں بولے ”سبحان اللہ“ ”پاگل“ میں سمجھوتہ کا یہ انداز پرانی نسل کی منافقانہ ذہنیت کی فن کارانہ عکاسی کرتا ہے اور آخر میں پڑھنے والا سوچتا رہ جاتا ہے کہ پاگل کون ہے؟

انفرادی جائزہ لینے پر ”کپاس کا پھول“ ”تبر“ اور ”پھاڑوں کی برت“ نمایاں نظر آتے ہیں۔

”کپاس کا پھول“ جنگ کے موضوع پر ایک نہایت اہم افسانہ ہے کہ اس میں جنگ کے بارے میں عام جذباتی رویہ سے ہٹ کر مائی تاج کو تمام قوم کے غم و محنت



کے لیے ایک طبع استعارہ بنا دیا گیا ہے۔ یہ محنت کش عورت ہے اور اس نے تمام عمر اپنے ہاتھ کی محنت سے پیٹ بھرا۔ اسی لیے تو اسے محتاج کہلوانا اور بھیک کا کھانا لگوار ہے۔ "آج تمہاری ماں نے مجھے بتایا کہ میں محتاج ہوں اور چکی پیس پیس کر میرے ہاتھوں پر جو گئے پڑ گئے ہیں وہ کچھ اور ملتے ہیں۔ سو بیٹی! یہ روٹی میں نہیں لوں گی، اب کبھی نہیں لوں گی، تمہاری لائی ہوئی کل شام کی روٹی میری آخری روٹی تھی، اپنے کتے کے آگے ڈال دو۔"

یہ روٹی واقعی آخری ثابت ہوئی کہ اس رات سرحد عبور کر کے بھارتی فوج نے گاؤں میں قتل و غارت کا بازار گرم کر دیا۔ گاؤں میں مائی تاجو کی سب سے عمدہ نوجوان راجھاں تھی جو بھارتی فوجیوں کی ہوس کا نشانہ بنتی ہے۔ مائی تاجو ان کے سلنے سینہ سپر ہوتی ہے۔ لیکن کب تک؟

کپاس کا پھول ایک خوبصورت استعارہ کے طور پر اس افسانہ کی روح میں جلوہ گر ہے۔ کپاس کے پھول سے ٹٹھا بنتا ہے اور اس ٹٹھے سے کفن، اور یہی کفن مائی تاجو نے اپنے لئے سنبھال رکھا تھا چنانچہ گاؤں سے نکلنے وقت اس کے پاس صرف اپنا کفن ہی ہے اور یہ کفن اس کے اپنے کام نہیں آتا۔ بلکہ راجھاں کی عریانی ڈھلپٹے کے کام آتا ہے۔ کفن میں پٹا انسان زندگی کا آخری سفر ختم کرنے کے بعد قبر میں سوئے خواب ہوتا ہے۔ یعنی یہاں ایک نوجوان لڑکی جس کی عصمت دشمن سپاہیوں نے لوٹی، وہ اپنی عزت گنوانے کے بعد مائی تاجو کا کفن پہن کر غم سے نئی زندگی کا آغاز ہے۔ "کفن پر جگہ جگہ خون کے دھبے نمایاں ہونے لگے تھے نوچی کھسوٹی ہوئی راجھاں کا جسم اپنا کرب کفن کو منتقل کر رہا تھا اور خاک پاک نے اس خون کے لیے جگہ خالی

کردی تھی۔ اور لاہور کے آس پاس مائی نے کہا "راجھاں بیٹی، تو کتنی سچی ہے، تو نے میرا خانی دار جنازہ نکالنے کا وعدہ کیا تھا تو نے یہ وعدہ سچ سچ پورا کیا۔ تو میرے کفن میں کتنی پیاری لگ رہی ہے۔ میری اچھی، میری نیک میری خوبصورت راجھاں۔"

"تیر" ایک کامیاب نفسیاتی مطالعہ ہے۔ چھوٹا قد جس احساس کتری کو جنم دیتا ہے اور پھر اس سے انسانی شخصیت کس کس طرح سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ ایسی نفسیاتی الجھن کا بڑا کامیاب تجزیاتی مطالعہ ہے۔

"سب سے بڑا ستم یہ تھا کہ شہباز کا قد بہت چھوٹا تھا۔ لوگ اس کے قریب سے گزرتے تو اسے یوں دیکھتے جیسے وہ سب کا برخوردار ہے اور جیسے وہ کٹر اکرنہ نکلا تو اس کے سر پر ہاتھ پھیر دیں گے۔" چھوٹے قد سے عاجز شہباز "قد اور ٹہنے کے لیے کیا کچھ نہیں کرتا۔" اس نے بڑی بڑی ہاتھیں بھی رکھ لی تھیں جہیں وہ ہر صبح گھی سے چیرتا تھا، اس نے قلیں بھی کانوں کی ٹوٹوں تک پھیلائی تھیں وہ اپنے پٹوں میں ہاتھ دانت کا تھخا سا قوسی کنگھا کچھ اس ادا سے لگاتا تھا کہ وہ اس کے دو طرفوں والی پنگوسی سے بھی نہیں چھپتا تھا۔ ہر روز داڑھی منڈاتا تھا۔ دھاری دار بوسکی کے کرتے میں سیدپ کے بٹنوں کی بجائے چاندی کی زنجیر لٹکا رکھی تھی۔ جس کے آخری سرے پر گھوگھنریاں لگی تھیں اور وہ ہر قدم پر یوں بجتی تھیں جیسے چڑیوں کے گھونسلوں میں ان کے بے پر بچے بولتے ہیں۔

وہ اس ہیئت کدائی کے ساتھ ساتھ جنت سے عشق بھی کرتا ہے جو اس کا سارا مال کھا جاتی ہے۔ وہ تیر بھی رکھتا ہے اور استعمال کرنے کے لیے موقع کی تلاش میں ہے اور پھر گاؤں کے بدعاش دیسے بھی کھولتا ہے۔ لیکن اسی کے دم میں پھنس کر



جنت کے خاوند کو اس توقع پر قتل کرتا ہے کہ وہ اس سے محبت کرتی ہے۔ لیکن قتل کے مقدمہ سے بری ہو کر اس پر اس تلخ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ یہ دلیر اور جنت کی سازش تھی اور وہ دونوں کو اکٹھے دیکھ کر اپنے آپ میں نہیں رہتا اور تیرے دلیر کو قتل کر دیتا ہے۔ جس جنت کے اس نے خواب دیکھے تھے۔ اب اس کے مزاجیں جسم سے بھی اسے کوئی تحریک نہیں ہوتی۔ اس پر نفرت غالب آچکی ہے:

”تبر کو فرش پر پڑھی ہوئی گھاس سے پونچھتے ہوئے وہ بولا: میں تیرا خون نہیں کروں گا۔ تیرا خون میرے تبر کے لائق نہیں ہے۔“ پھر اُس نے جنت کا کرتہ اٹھا کر اس کی طرف پھینکتے ہوئے کہا: ”اے اُسے پہن لے، ننگی عورت لاش کے پاس گھڑی ہوئی بھلی نہیں لگتی۔“ اب شہباز راقمی قد آور بن چکا ہے، وہ قتل کر کے نہیں بلکہ جنت کے منہ پر تھوک کر! ”پہاڑوں کی برف“ کا موضوع ہے حسن پرست اور حسن کار افسانہ نگار کی وہ کشمکش جو تصور اور حقیقت کے ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے وہ افسانہ نگار ذہن کے چہرہ کی رنگت کے لئے تشبیہ تلاش کر رہا ہے کہ گندی بھکارن کے رمدپ میں تمام تشبیہیں مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہیں، وہ جس شدید جذباتی توجہ سے آشنا ہوتا ہے اسے بڑے کامیاب طریقہ سے اچاگر کیا گیا ہے۔ ادھر بھکارن کے کردار کو افسانہ نگار کی جذباتی کیفیات کے زبردست سے تاثر انگیز بنایا گیا ہے۔ کمال یہ ہے کہ بھکارن بطور ایک کردار بڑے نام وجود رکھتی ہے۔ اور سوائے بھیک مانگنے کے چند جملوں کے وہ اور کچھ نہیں کہتی۔ لیکن افسانہ نگار کے جذبات کی شدت اس کے بے کرداری سا نظریہ ہیا کرتی ہے۔ یہ PYROMYLOON کے برعکس ہے اس نے توبت تراش کر اپنی محبت سے اسے زندہ کر لیا تھا لیکن یہاں معاملہ برعکس ہے کہ تصور جانی رمدپ میں تو ہے مگر اسے افسانہ نگار کی جذباتی سطح تک آگاہ نہیں ہے۔

اسی لیے تو ایک ہفتہ کی غیر حاضری کا جواز وہ یوں بیان کرتی ہے۔ ”میں اٹھتی جو لے گئی تھی سخی! ایک آٹھ اس دن کا، باقی سات آنے سات دنوں کے، آج آٹھواں دن تھا تو آگئی!“ — پہاڑوں کی برف سے بھکارن کا تقابل بھی معنی خیز ہے۔ سفید دھوا برف کا نظارہ دلفریب ہے لیکن اس پر غلبہ پانا مشکل ہے۔ اور اس لیے وہ آلودگی سے منزہ رہتی ہے۔ اس کی سطح تک بلند ہونے تو سب ہو جاؤ گے۔ اسے اپنی سطح پر لاؤ گے تو پگھل کر وہ برف نہ رہے گی اس لئے برف کا پجاری سدا اپنی آگ میں جلے گا اور اس لحاظ سے دیکھیں تو احمد ندیم قاسمی کے بیشتر افسانوں میں ”جلتی آگ“ اور ”پہاڑوں کی برف“ کسی نہ کسی رمدپ میں جلوہ گرے گی! —





دوں کا جس کی بنا پر تخلیق کار اپنے عصر کا آئینہ ہی نہیں بقا بلکہ اسے آئینہ دکھاتا بھی ہے۔ سعادت حسن منٹو اردو افسانے کی نزاری شخصیت ہی نہ تھے بلکہ اچھی خاصی LEGEND بھی یہ LEGEND میراجی کے برعکس گولے اچھالنے، ذہنی بوالعجبیوں اور جنسی کج رویوں سے تشکیل نہیں پاتی تھی۔ بلکہ اس کی اساس ہماری اس طہارت پسندی میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ جس کی بنا پر ہم جنس پر لا حول بھیجنے میں بھی چٹھارہ کا پس منوال لیتے ہیں منٹو نے جنسی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالی اور مقدمات کی صورت میں جنس کی بدنامی کرائی۔ اپنی زندگی میں منٹو نے ایک CAPE GOAT کی حیثیت اختیار کرنی تھی۔ اس کے افسانے پڑھے اس پر نفرین کی اور یوں اپنا کتھا سرس کر یا اس لحاظ سے تو اس کے افسانوں نے بد اخلاقی کی ترغیب کے برعکس اخلاقی توازن کی برقراری کے لئے سیلفشی والو کا کام دیا۔

منٹو اور جنس یوں لازم ملزم ہوئے کہ ایک کے حوالے سے دوسرا گالی بن کر رہ گیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ منٹو کے بعض شاہکار افسانے جیسے "پوگوپی ناٹھ" "موزیل" "نیا قانون" "خوشیا" "ہشک" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" وغیرہ میں جنس نہیں دراصل مقدمات کی سنسنی خیزی نے اس کے تمام فن کو غلط رنگ میں پیش کیا جس کی وجہ سے اس کے افسانوں کی کتاب کو چھوٹے ہی کنواری باجیوں کے گال سرخ سرخ ہو جاتے۔

اردو افسانے میں منٹو حقیقت نگاری کی روایت کا پیر و تھا وہ ان چند افسانہ نگاروں میں سے ہے جو افسانے میں فضا کی تشکیل اور کرداروں کی تحلیل کے لئے بے سرو پا تفصیلات اور لمبے چوڑے بیانات کی بجائے کفایت لفظی سے کام لیتے ہیں۔ تحریر کا یہ صفت اس خود اعتمادی کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ جس کی موجودگی اور عدم موجودگی

## کیا آج منٹو کی ضرورت ہے؟

مضمون کے عنوان میں جو سوال ہے۔ اس کے جواباً اثبات یا نفی کی صورت میں یہ واضح کیا جاسکتا ہے کہ سعادت حسن منٹو آج زندہ ہے یا نہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ تخلیق کار صرف اسی صورت میں زندہ رہ سکتا ہے کہ اس کی تخلیقات زمانے کا ساتھ دے سکتی ہوں۔ ساتھ دینا سے شاید یہاں نہ بنے۔ اس لئے یہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کہ تخلیقات صرف اس کے اپنے عہد کے لئے ہی نہیں بلکہ ہر عہد کے لئے یا معنی ثابت ہو سکتی ہوں کسی تخلیق کی معنویت محض حسن بیاں، تکنیکی جدت یا متنوع موضوعات کے انتخاب میں ہی مغیر نہیں گو یہ سب کچھ بھی اس میں شامل ہے لیکن ان کے علاوہ "چیزے دگر" بھی ہوتی ہے جو لاتعداد تحریروں میں سے کسی ایک تحریر کو امتیازی وصف عطا کرتی ہے۔ "چیزے دگر" کی خواب جوانی کی مانند کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ میں ذاتی طور پر اسے تخلیق کار کا ریٹرن یا وہ زاویہ نگاہ قرار



سے افسانہ بلکہ کوئی بھی تخلیق کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے۔ افسانوی تکنیک کے بارے میں بھی اس کا رویہ جدا گانہ تھا۔ وہ اپنے افسانوں کے اچانک مقام اور بالخصوص ختم فقروں بلکہ اختتامی فقرہ کے لئے بھی خصوصی شہرت رکھتا ہے۔ افسانہ ختم کرنے کا یہ انداز کسی حد تک "بین الاقوامی" قرار دیا جاسکتا ہے۔

چنانچہ امریکہ میں او۔ ہنری، فرانس میں موبساں اور برطانیہ میں "ساقی" (اصلی نام ایچ۔ ایچ۔ منڈوم) اس فن کے خصوصی ماہرین سمجھے جاتے ہیں۔ منٹو کے افسانے صرف اسی انداز اختتام کی بنا پر ان کے ہم پلہ ثابت ہو سکتے ہیں جبکہ ساقی اور او۔ ہنری بہر تو اسے ہر لحاظ سے فوقیت بھی دی جاسکتی ہے۔

اب رہی جنس والی بات! گو ہمارے ناقدین نے بقدر حرمت اس پر لکھا ہے مذمت کرنے والوں نے تو دل کھول کر مذمت کی جب کہ تعریف کرنے والوں کا لہجہ بالعموم معذرتی یا دفاعی سا محسوس ہوتا ہے اور یہ رویہ غیر مناسب ہے دراصل میں اس کی جنسی حقیقت نگاری اپنے غصے سے جدا کوئی چیز نہ تھی اس لئے منٹو بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد ابھرنے والے تقریباً سبھی قابل ذکر افسانہ نگاروں کا مطالعہ اس عہد کے مخصوص سماجی تناظر میں ہونا چاہئے۔ وہ گھٹن کا عہد تھا۔ یہ گھٹن مذہب کے نام پر تھی۔ سیاست کے نام پر تھی۔ روایات کے نام پر تھی۔ ایسی گھٹن جو خاموشی کی سازش سے جنم لینے والی نفسی پروان چڑھتی ہے اور TABOOS اس کے اہم ترین ہتھیار ہوتے ہیں۔ ترقی پسند ادب کی تحریک اپنے وقت کی نزاری تحریک تھی۔ اور اب بھی ہے۔ لیکن اس کی ایک خصوصیت سے انکار ممکن نہیں اور وہ یہ کہ اس نے پہلی مرتبہ احتجاج کے انداز

سمجھائے۔ اپنے سیاسی مسلک سے قطع نظر اس تحریک نے ادب اور بالخصوص افسانے کے ذریعے سب سے اہم یہ سماجی خدمت انجام دی کہ نید کرے کی گھٹن دور کرنے کے لئے کھڑکی کھولنے کی ضرورت کو محسوس ہی نہ کیا بلکہ تازہ ہوا کے جھونکے کو عفت سمجھے بغیر کھڑکی کھول بھی دی۔ اس سے کتنوں کو زکام ہوا، کتنوں کو مونیا اور کتنوں کو اڈ کیا کیا کچھ؟ یہ ایک علیحدہ کہانی ہے۔ ان کھڑکی کھولنے والوں میں بلاشبہ منٹو سرفہرست رہا جنس اس کے لئے ذریعہ لذت نہ تھی۔ کیونکہ یوں "PORNOGRAPHER" کہلاتا لیکن اپنے واشگاتاف انداز کے باوجود بھی وہ کبھی ہنری ملر نہ بن سکا حالانکہ ہنری ملر جنس کے ساتھ ساتھ فلسفہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ اپنی تدبیر کاری سے لذت کے برعکس کراہت کا احساس ابھارتا ہے۔ لیکن منٹو نے کبھی ایسا کرنے کی ضرورت نہ محسوس کی نہ لذت نہ چٹھارہ اور نہ ہی کراہت، اس نے جنس کو صرف جنس کے رنگ میں پیش کیا چنانچہ "پھابا"۔ "بو"۔ "کھول دو"۔ "ٹھنڈا گوشت" اور "اوپر نیچے اور درمیان" ایسے افسانوں میں اس کا انداز کچھ کلینیکل سے رہا ہے۔ منٹو کی تحریروں میں دنیا ایک لیبارٹری کی صورت اختیار کر کے جنسی تجربات کی تصویروں کے سلائڈ پیش کرتی ہے۔ جنس کی پیش کش کا یہ انداز اس لحاظ سے اہم اور اردو افسانے میں ایک نیا تجربہ بھی تھا کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں جنس کو عام زندگی سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش نہ کی چنانچہ منٹو کے افسانوں میں جنس عام زندگی سے منقطع کوئی جدا گانہ وقوعہ نہیں بلکہ یہ منٹو کی جینینس کا کمال ہے کہ اس نے جنس کے حوالہ سے زندگی کو سمجھا اور سمجھایا۔ جنس اس کے لئے حیاتیاتی سانحہ یا حادثہ نہیں بلکہ یہ انسانی سائیکس کی تفہیم کے لئے ایک بلیغ استعارہ بھی ہے اور زندگی کے حسن و قبح کی وضاحت کے



لئے ایک تشبیہ بھی! لیکن اس کے ساتھ ساتھ منٹو نے جنس کو ذریعہ احتجاج بھی بنایا ہے۔ اس مقصد کے لئے اس نے اپنے انسانوں میں جنس سے معافی کی دو جہتیں پیدا کیں۔ ایک طرف جنس کی روشنی میں انسانی زندگی کی تاہموریاں اجاگر کیں تو دوسری طرف اسے ذریعہ احتجاج بنایا۔ واضح رہے کہ یہ احتجاج اخلاقی نوعیت کا نہ تھا اور نہ ہی اپنے عہد کے فیشن کے مطابق اقتصادی! بلکہ اس نے تو طوائفوں پر لکھے گئے انسانوں میں بھی اقتصادی عوامل سے سروکار نہ رکھا۔ منٹو کا احتجاج سماجی تھا۔ منٹو کے بیشتر افسانوں میں افراد اپنے اپنے مدار پر گردش کرتے ملتے ہیں وہ سیدھے سادے اور معصوم بھی ہیں لیکن جنس کے کھل جاسم سم سے ان کی شخصیت کے نہاں خانوں کے در واد ہو جاتے ہیں۔ اور منٹو سے بڑھ کر کھل جاسم سم کہنے والا شاید ہی کوئی اور ہوگا۔

آج پاکستان کی سولہ صدی میں گوتی پسند افسانے کے مخصوص موضوعات اور مسائل کا جادہ اتر چکا ہے۔ اُدھر افسانے میں حقیقت پسندی کے دن بھی لہ گئے ہیں۔ چنانچہ نیا افسانہ علامت اور تجرید سے ہم عصر زندگی کے انتشار اور قدروں کی شکست و ریخت کے عمل کو واضح کرنے کی سعی میں منٹو اور اس کے معاصرین کے افسانے کو چھوڑ کر بہت آگے نکل چکا ہے تو ایسے میں یہ سوال بھی بجا ہے کیسا آج سعادت حسن منٹو کی ضرورت ہے؟

میں اس کا جواب غیر مشروط ہاں میں دوں گا اس لئے نہیں کہ منٹو بہت بڑا افسانہ نگار تھا یا بہت بڑا مہر فن تھا۔ یا بہت مزیدار افسانے لکھتا تھا۔ یہ سب خصوصیات دیگر افسانہ نگاروں میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ مصل آج ہمیں منٹو کے روپ میں

اخلاقی جرأت کی ضرورت ہے۔ جو منافقت کے رنگ سے پاک ہوتی ہے۔ منٹو میں تلخ سچائی کو دیکھنے اسے پرکھنے اور پھر اس کے بر ملا اظہار کی جرأت تھی۔ وہ سچ بات کہنے کے حق کے لئے تمام عمر لڑتا رہا۔ اس ضمن میں اس نے نہ تو مذہبی لعن طعن کی پرواہ کی نہ ہی مقدمات کی حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا کہ اس کے ساتھی ترقی پسندوں نے بھی اسے اپنی ہادری سے نکال باہر کیا۔ لیکن وہ اپنے راستے پر گامزن رہا۔

آج کا افسانہ نگار عہد غلامی کے افسانہ نگار سے زیادہ خوف زدہ نظر آ رہا ہے و جماعت اسلامی سے لے کر ناقدین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے سہما رہا ہے اور اس کے گیلی لکڑی بن کر سلگتا ہے چنانچہ آج کے افسانہ نگار کو بھیڑ کرنے کے لئے ایک منٹو کی ضرورت ہے۔ افسانے کا فن سکھانے اور فن کی باریکیاں سمجھانے کے لئے نہیں بلکہ جھوٹ کے لئے آج پاکستان میں بھی ذہنوں کے دریچے مقفل ہیں۔ تازہ ہوا نہیں اور گھٹن سے دم گھٹ رہا ہے۔ لہذا ضرورت ہے ایسے سر پھرنے کی جو کھڑکی کھولنے کی ہمت رکھتا ہو۔ آج کا عہد اپنا منٹو تخلیق کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اس لئے نہ صرف سعادت حسن منٹو کی آج ضرورت ہے۔ بلکہ پہلے سے بھی زیادہ شدت سے۔



لے کر لنگم پو جا کی صورت میں تخلیق و تولید کے فنکارانہ ملاپ پر بھی نگاہ رکھیں تو جنس کی ہمہ گیری کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔

متھن کا اپنا مخصوص اساطیری مفہوم ہے اور اس لیے جب بیدی نے جنسی مواصلت کے لیے سنسکرت کا یہ لفظ بطور عنوان استعمال کیا تو اساطیری تلازمہ کے باعث معافی کی تہ درتہ جہات کے دروا ہو جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بیدی نے اس افسانے میں ایک نئی زبان لکھنی کو کوشش میں یعنی مقامات پر سنسکرت (یا عربی) کی جنسی اصطلاحات کو یوں برتا کر کھل کر کہہ جانے پر بھی اختیار کیا۔ بعض عبارتیں ایسی ہیں کہ کم از کم میں تو ان کا سلیس اردو میں ترجمہ نہیں کر سکتا۔

افسانے کا مرکزی کردار کیرتی ہے جو چھوٹے قد، گتھے ہوئے بدن اور موٹے نقوش والی ایک اداس لڑکی تھی۔ اس کا رنگ پکا تھا پھر ادپ سے جامنی رنگ کی دھوئی پہن رکھی تھی۔ یہ وہ لڑکی ہے جس کے آنے پر یوں لگا جیسے اندھیرے کا کوئی ٹکڑا متشکل ہو کر سامنے آگیا۔ اس کے بائے میں مگن کی یہ رائے ہے کہ اے "ادپر کے نہیں بچے کے نارائن نے بنایا تھا۔" اس کے بعد مگن ہے جو جسموں میں جمل سے ہزاروں روپے بناتا ہے۔ وہ پکا کاروباری ہے اور کیرتی سے متھن کی خواہش کے باوجود وہ اندر کے بچے کو نہیں دیا پاتا۔ "مگن نے چاہا کہ اسے اس کمزوری کے عالم میں پکڑے اور وہ دادرے جس کی وہ مستحق تھی اور جو شاید وہ چاہتی بھی تھی۔ مگر اس نے سوچا ایسے میں دام بڑھ جائیگا اسی لیے کیرتی کو بار بار نیوڈ اور متھن بنانے کی ترغیب دینے میں کاروبار کے ساتھ ساتھ اس کی اپنی جنسی بھوک کی تسکین بھی شامل ہے۔ یہ VICARIOUS ہی ہے لیکن مجھے کے روپ میں تو کیرتی اس کے پاس رہتی ہے۔

ان کے علاوہ کیرتی کا باپ نارائن ہے (بلکہ تھا) جس سے کیرتی نے یہ فن لیکھا تخلیق اور تخلیق کار میں جو گہرا نفسی رابطہ ہوتا ہے بیدی نے چند سطروں میں اے بڑی خوبصورتی

## ”متھن“ کا تخریاتی مطالعہ

غالباً اسلام ہی ایک مذہب ہے جس میں چار شادیوں کی اجازت کے باوجود جنس کا مذہب میں عمل دخل نہیں در نہ دنیا کے بیشتر مذاہب میں تو جنس اور اس سے وابستہ افعال و رسموں کے اساسی کردار ادا کیا۔ عمومی طور پر مذاہب عالم کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ آسمانی اور زمینی۔ آسمانی مذہب میں خدا صلاحت اور پیغمبر ہیں تو زمینی میں دیوی دیوتا اور اساطیر! موخر الذکر نے انسانی سائیکی سے جنم لیا۔ اس لیے ان میں جنس مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ یہ مباحث طویل بھی ہیں اور نزاعی بھی، اس لیے اس مختصر مضمون میں تفصیلات کی گنجائش نہیں۔ یہ چند اشارات اس لئے ہیں کہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ”متھن“ کا مطالعہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین کرنا مقصود تھا کہ ہندو مت میں جنس کی اہمیت کسی لحاظ سے بھی کم نہیں۔ یقیناً ہے کہ اس عہد کے آریاؤں کا۔ آج کے ہندوؤں کے برعکس۔ جنس کے بارے میں خاصاً آزاد رویہ تھا۔ جس کا اظہار عام زندگی میں سونہر کی رسم سے لے کر کام سوتر ایسی تصنیف اور مذہبی سطح پر بھگپوڑ جنسی کشش کے حامل دیوتاؤں اور دیویوں سے ہوا تو تخلیقی سطح پر مندروں اور گھبراؤں میں ملنے والے لائقہ مجھے اور تصادف ہیں جن میں جنسی ترغیب سے لے کر جنسی تسکین تک کی ہزاروں گریز پاکیفیات کو منگی حصار میں مقید کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ہندو اساطیر میں CREATION MYTH سے



سے اجاگر کیا ہے" کہتے ہیں وہ کہتے کی موت مرا کیوں نہ ایسی موت مریا۔ "کیونکہ وہ دیوی کا بت بناتے ہوئے اس کے جنسی کشش والے مقامات پدوں اور مینوں مستغرق رہتا تھا۔ کیرتی کی ماں بیمار ہے اور اس کی بیماری کے علاج کے لئے کیرتی کو پیسوں کی سخت ضرورت رہتی ہے لیکن ایک وقت آتا ہے کہ کیرتی تنگ آکر کہہ دیتی ہے "میں تو کستی ہوں" اس نے کہا اور پھر کچھ رک کر بولی "ماں جتنی جلدی مرحلے اتنا ہی اچھا ہے... ایسے اثریاں گڑنے سے موت ابھی —" اور پھر سرا جاتا ہے جو ہمیشہ پیل کی گوریں کھاتا دکھائی دیتا تھا اس کی وجہ بازار کا مندا ہونا یا بھوک تھی! "کیونکہ سرا جاتا ہر وہ چیز کھاتا تھا جس سے اسکی مراد قوت میں اضافہ ہو۔ بیدی نے بحیثیت کردار ان میں سے صرف کیرتی اور گمن کو سامنے رکھا ہے جبکہ باتوں کی کڑا تو کیا خلع بھی نہیں کہہ سکتے۔ زیادہ سے زیادہ انہیں اس کزنٹس قرار دیا جاسکتا ہے جو کسی نہ کسی طرح کیرتی کو اس کی ذات کے خول سے نکال کر ایک نئے سانچے میں ڈھال دیتی ہیں۔ باپ سے کیرتی نے شلپ بنانے کا ہنر سیکھا تو ماں کے علاج کے لئے اس ہنر کو وسیلہ بنایا۔ سرا جو کہ واقعی مسلمانوں کی مانند جنس کا پرستار دکھایا گیا ہے گوگن کی دکان کے سامنے ہی اس کی دکان ہے لیکن اس کے باوجود بیدی نے اس سے فقرہ کئے اسے دیکھ کر سیٹی بجانے کا کام لیا ہے۔ فلمی منظر نامہ کی اصطلاح میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس انسانے کے سین پر تیز روشنی صرف کیرتی اور گمن پر پڑتی ہے اور سرا جاپر بھائی کے روپ میں اپنے وجود کا احساس کرتا ہے۔ انسانے کا موضوع خود آگئی ہے۔ بیدی نے جس فن کارانہ انداز میں اس عمل کی وضاحت کی ہے وہ کچھ بیدی ہم سے مخصوص ہے۔ انسانوی تکنیک پر بیدی کو جو تابو حاصل ہے اور کفایت الفاظ کے باوجود بعض اوقات وہ حیرت کی فضا میں کرداروں کی انسانی کیفیات جس طرح اجاگر کرتا ہے یہ کچھ اسی کا حصہ ہے — مضمون کی ابتدا میں ہندو محبوں میں جنس کے

جس واضح اظہار کی طرف اشارہ کیا گیا تھا وہ مذہبی مقاصد کے لئے تھا۔ اسی تناظر میں بیدی نے محبوں کا سہارا لیا لیکن خود آگئی کے لئے۔ کیرتی خوبصورت نہیں نہ ہی شوخ اور چنچل ہے۔ اس کے باوجود اس کے پچے رنگ، چھوٹے قد اور گھٹے جسم میں بے پناہ جنسی کشش ہے۔ وہ باکرہ ہے اور اپنے میڈ سے سادے انداز میں ہندو اساطیر کے گھریلو مناظر بناتی ہے۔ "لیٹے ہوئے دشنوا اور شیش ناگ، لکشمی پاؤں داب رہی ہے۔" بیدی نے نہایت خوبصورت انداز میں جنسی رموز سے کیرتی کی عدم واقفیت کی طرف اشارہ کیا ہے چنانچہ گمن کیرتی کے بنائے ہوئے دڈرک کو دیکھ کر سوچتا ہے۔ "دشوں میں وہی تھا۔ جو کوئی بھی عقیدت مند عورت کسی مرد میں دیکھنا چاہتی ہے۔" البتہ لکشمی ڈھیر سی پڑی تھی اور اس کے بدن کے نقوش واضح نہ تھے۔ شاید کیرتی لکشمی کو اس کے کسی بھی معنی میں نہ جانتی تھی حالانکہ اسے خوبصورت بنانا کتنا آسان تھا۔ جب عورت پاؤں دبا کے لیے جھکتی ہے تو ظاہر ہے اس کے ہاتھ بازو بدن سے الگ ہوتے ہیں اور مخصوص عورت صاف اور سامنے دکھائی دیتی ہے۔ پھر ہلو پر بیٹھی ہوئی اوپر کی عورت نیچے والے سے کتنی کٹ جاتی ہے اور مرد کی نظروں کو کیا کیا اور بچ بچ کھاتی ہے۔

کیرتی بہت اچھی فن کار ہے اور گمن اس کی چیزیں بعض اوقات سوگن نفع پر فروخت کرتا ہے لیکن نہ اپنے اندر کی عورت سے آگاہ نہیں وہ جتنی بے جسی کی مرہضہ نہیں اور نہ ہی نارمل ہے۔ اس کی زندگی میں بھوک اور پریشانی کا چکر چل رہا ہے۔ اس نے ابھی تک اسے اپنے اندر کی عورت سے متعارف ہونے کی فرصت ہی نہیں ملی خود اپنی جنس سے لا تعلق ہے۔ اسی لئے تو وہ شلپ میں بھی عورت کا عورت پن اجاگر کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ اگر یہ کہیں کہ کیرتی عورت تھی اس لئے اسے عورت کی نسبت مرد میں زیادہ دلچسپی تھی تو یہ غلط ہوگا۔ کیونکہ عورت



اپنے حسن کے سلسلے میں اول اور آخر تک خود پرست ہوتی ہے اور جب اس کی یہ خود پرستی اس کے لئے ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے تو کسی بھی مرد کی مدد سے اسے جھٹک دیتی ہے۔“

خود آگئی بلکہ ہر نوع کی آگئی کا عمل ان معنی میں نفی کا عمل ہے کہ پہلے لاطمی کا اقرار کیا جاتا ہے پھر لاکو علم میں تبدیل کرنے کی نوبت آتی ہے۔ چنانچہ کیرتی بھی نیوڈ کے سلسلے میں لاطمی سے علم کے راست پر چلتی ہے۔ یہ اس کے لئے نامعلوم سے معلوم کی طرف کا سفر ہے اور داستانوں اور اساطیر کی مانند منوعہ سمت کا کھوج! کیرتی کا یہ سفر نفسیاتی لحاظ سے بہت ضروری تھا کہ اسی سے بالآخر وہ جنسی آگئی سے خود آگئی چل کر کے اپنے وجود کی تکمیل کرتی ہے۔ نیوڈ بنانا آگئی کے سفر کا دوسرا مرحلہ ہے لیکن کیرتی پھر بھی برج کا نیوڈ بناسی تھی۔ بت کے بدن پر کپڑا تھا جو گیلہ تھا۔ کمال یہ تھا کہ اس کپڑے سے اب بھی پانی کے قطرے ٹپکتے ہوئے محسوس ہوتے تھے۔ وہ کہیں تو بدن کے ساتھ چپکا ہوا تھا اور کہیں غلطہ بظاہر پھیلنے کے عمل میں وہ عورت کے جسم کو اور بھی عیاں کر رہا تھا۔“

بیدی کا حساس ذہن افسانے کی اس سچویشن کے نفسی معافی سے پورے طور سے آگاہ ہے۔ اس لئے اس نے اس کا بیان سرسری نہیں کیا بلکہ نیوڈ بنانے کے عمل سے دلچسپی زکسی رجحان کو پوری طرح سے نمایاں کیا اور مگن نے بالکل درست سوچا تھا ”وہ برہنہ ہو کر خود کو آئینہ میں دیکھتی اور اسے بناتی رہی ہے۔ کے بار اس نے کپڑا بھگو کر اپنے بدن پر رکھا ہوگا جس سے اسے سردی ہوگئی اور اب وہ کھانسی رہی ہے۔ یہ صرف پیسے ہی کی بات نہیں عورت میں نمائش اور خود سپردگی کا جذبہ بھی تو ہے۔“

تخلیق کا عمل کئی امور میں تولید کے عمل سے مماثلت رکھتا ہے۔ اس لئے فن پارہ اور فن کار میں جو نفسی رابطہ ہوتا ہے اسے کسی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ کتہہ کیرتی

کی خود آگئی میں اس کی حیثیت رکھتا ہے کہ فن کے توسط سے خود کو پہچان رہی ہے مجھ اس کے لئے وہ آئینہ ہے جس میں وہ بدلتے زاویوں سے اپنی سائیکی کی رنگ افروز کیفیات کا مشاہدہ کرتی ہے اسے نیوڈ کے لئے ماڈل نہ ملا سو وہ خود ماڈل بن گئی۔ اس لئے جب مگن تھن ”کا مجسمہ چاہتا ہے تو:“

”تھن؟“ کیرتی نے کہا اور لرز گئی۔

”ہاں! مگن بولا“ اس کی بہت مانگ ہے۔ ٹورسٹ اس کے لئے دیولنے ہوتے ہیں۔“

”لیکن...“

”میں سمجھتا ہوں۔“ مگن نے سر ہلاتے ہوئے کہا۔ ”تم نہیں جانتیں تم ایک بار کھجور اہو چلی جاؤ اور دیکھ لو، میں اس کے لئے کتھیں پیشگی دینے کو تیار ہوں۔“

”تم؟“ کیرتی نے نفرت سے اس کی طرف دیکھا۔

اس مکالمے میں کیرتی کا صرٹ ایک ایک لفظ کہنا بھی قابلِ غور ہے۔ یہ گفتگو کیرتی کی زندگی کا اہم موڑ ہے۔ ”یہ ہونے اور نہ ہونے“ میں سے انتخاب کا مرحلہ ہے اس لئے یہ وجودی لمحہ ہے۔ کیرتی کے ذہن میں اندیشوں، ترغیب اور ناکردہ کاری کی جو الجھن ہے اس کی بنا پر وہ صرٹ ایک ایک لفظ سے کام لے رہی ہے۔

کیرتی کا نیوڈ منہ بھر تھا لیکن اس کا متھن قد آدم ہے۔ بظاہر یہ غیر اہم معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بھی نفسی معافی پوشیدہ ہیں۔ نیوڈ میں وہ پہلی مرتبہ اپنے جسم سے متعارف ہو رہی تھی اس لئے اس سے وابستہ جنسی امکانات کے تصور پر وہ لرز جاتی ہے۔ یوں للج (یا خوف) اس سے پھوٹے نیوڈ بنواتے ہیں۔ لیکن متھن اس کے عملی تجربہ کا ثمر ہے۔ اب تک اس کے ذہن میں جنس کے سلسلے میں جو جھجک خوف یا تذبذب ہوگا وہ ختم ہی نہ ہوا بلکہ جنسی آگئی



سے تمکین کا جو احساس جنم لیتا ہے وہ خود اعتمادی، غرور اور فخر پر منتج ہو جاتا ہے۔  
 "مگن نے اسے دیکھا تو اس کے گلے کا لعاب سوکھ گیا۔ اس کا خیال تھا کہ کیرتی اس کے سامنے اس شلپ کو نہ دیکھے گی مگر وہ وہیں کھڑی رہی مگن نے متھن کی طرف دیکھا جو پھر کیرتی تھی اس کی آنکھوں میں آنسو کیوں تھے؟ کیا وہ لذت کی گرانباری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ دکھ اور سکھ، درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟" اس سب کے لئے کیرتی کا رد عمل یہ ہے "کیرتی کھڑی تھی جیسے وہ اپنے فن کی داد لینے کے لئے ٹھٹھک گئی تھی۔"

بہتری فن کا راز انداز میں ایک ایک کر کے کیرتی کی پیچیدہ شخصیت کی نفی کر رہی کھوتا جاتا ہے۔ چنانچہ مگن کی مانند قاری بھی اسی غلط فہمی میں مبتلا رہتا ہے کہ یہ سب کیرتی نے اپنی ماں کے عللج کے لئے کیا ہے۔ لیکن پیسوں کے استفسار پر معلوم ہوتا ہے کہ ماں مرچکی ہے۔ کیرتی اس کا ایک ہزار طلب کرتی ہے۔ "آپریشن کے لئے نہیں، اپنے لئے۔"

متھن کیرتی کی باکرہ شخصیت میں ایک ایسا انقلاب ہے جو اسے بالکل بدل کر رکھ دیتا ہے۔ چنانچہ نئی کیرتی اپنے فن کو لا تعلق ہی سے نہیں دیکھ سکتی بلکہ اس میں وہ خود اعتمادی بھی پیدا ہو چکی ہے کہ مگن سے متھن کے مترانگے دام وھول کرتی۔ کیرتی اگر بھی کی منزل پر پہنچ چکی تھی، متھن نے اس کی تکمیل کر دی!

## مطبوعات: اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد

پیش دست:	پیش دست:
اقبال ایک تجزیاتی مطالعہ، ساحل احمد 6/-	افسانے کا منظر نامہ مرزا حامد بیگ تنقید
غزل پس منظر پیش منظر 28/-	مشاخ آگئی حرمت الاکرام
شعری ادب 15/-	حالی مقدمہ اور ہم وارث علوی
یازدہ 7/50	حیات بیدل ڈاکٹر امانت
ولی شخصیت فن اور کلام 12/-	ریت ریت لفظ حمید سرور دیا افغان
اضافی تنقید 30/-	ریت پر گرفت رشید امجد
ادبی تنقید عصمت جاوید 7/-	روزی جمیلہ لاسٹی ناولٹ
وجدان 10/-	لا = انسان ن.م. راشد شاعری
آنگن ایک تنقیدی جائزہ اسلم آزاد 5/-	رکے کے نہج ہادی حسین لفظیں
انشاء کے حریف و حلیف عابد شاہ 30/-	مضامین اول ساحل احمد تنقید
وہ فقیر اور ..... بل کرشن ٹمک 10/-	اقبال اور غزل
نئے تناظر وزیر آغا 25/-	اردو ادب کی تحریکیں انور سدید
افسانہ: حقیقت سے علامت تک سلیم اختر 16/-	اور (متفرق اشاعت کے علاوہ) تین:
یگانہ شخصیت فن اور کلام ساحل احمد 12/-	دس سالہ (۱۹۸۰-۱۹۸۱) پروجیکٹس
	کتابیات - (۲۸ جلدیں)
	مطالعہ اردو ادب (۸۰ جلدیں)
	اقبیات (۱۲ جلدیں) کا طویل (شاعری) مقصود

دستیاب: انجمن ترقی اردو ہند، دہلی۔ مکتبہ جامعہ لیبڈ، دلی موڈرن پبلیشنگ ہاؤس دلی  
 بک اپوریم، پٹنہ۔ اسلامیہ بک ڈپو (منظف پور) کتابستان (الہ آباد)  
 الیاس ٹریڈرس (حیدر آباد) دانش محل (لکھنؤ)